

Katja Carrillo Zeiter / Christoph Müller (eds.)

**Historias e historietas:
representaciones de la historia
en el cómic latinoamericano actual**



BIBLIOTHECA IBERO - AMERICANA

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano
Fundación Patrimonio Cultural Prusiano
Vol. 171

Consejo editorial de la colección

Peter Birle (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)
Sandra Carreras (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)
Ulrike Mühlischlegel (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)
Héctor Pérez Brignoli (Universidad de Costa Rica, San José)
Janett Reinstädler (Universität des Saarlandes, Saarbrücken)
Friedhelm Schmidt-Welle (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)
Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México)
Nikolaus Werz (Universität Rostock)

Katja Carrillo Zeiter / Christoph Müller (eds.)

**Historias e historietas:
representaciones de la historia en el
cómic latinoamericano actual**

Iberoamericana • Vervuert

2018

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana 2018

c/ Amor de Dios, 1

E-28014 Madrid

© Vervuert 2018

Elisabethenstr. 3-9

D-60594 Frankfurt am Main

info@ibero-americana.net

www.iberoamericana-vervuert.es

ISSN 0067-8015

ISBN 978-84-16922-78-9 (Iberoamericana)

ISBN 978-3-95487-703-4 (Vervuert)

ISBN 978-3-95487-704-1 (e-book)

Depósito legal: M-28568-2018

Diseño de la cubierta: Rubén Salgueiro

Imagen de portada: Edgar Clément (1999), *Operación Bolívar*,

Ediciones del Castor/Taller del Perro.

Composición: Patricia Schulze

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico blanqueado sin cloro.

Impreso en España

Índice

Contando la historia en imágenes <i>Katja Carrillo Zeiter/Christoph Müller</i>	7
La historieta como (re)producción mítica: el Che y Evita en la versión de Oesterheld/Breccia <i>Karen Genschow</i>	17
¿Qué pasa todavía con “Eva de la Argentina”? Contando una vez más la vida de Eva Perón entre historiografía, política y cultura popular <i>Valeria Grinberg Pla</i>	59
Representaciones del descubrimiento y la conquista de América en la historieta argentina <i>Hartmut Nonnenmacher</i>	81
1811: histori(et)a de la Independencia <i>Ricarda Musser</i>	119
La historieta cubana como medio popular para la (re)construcción de historia e identidad (siglo <i>xxi</i>) <i>Christoph Müller</i>	135
<i>Kalimán – el hombre increíble</i> : construcción de una ficción alternativa <i>Rosa Wohlers</i>	149
Un encuentro utópico: la historia contemporánea de México contada desde el futuro y el pasado <i>Katja Carrillo Zeiter</i>	169
La arqueología de lo post-social en el cómic de Lalo Alcaraz: <i>La Cucaracha y Migra Mouse: Political Cartoons on Immigration</i> <i>Juan Poblete</i>	199

Cómic y memoria: estrategias mnemotécnicas del arte secuencial en Latinoamérica	221
<i>Rike Bolte</i>	
Autoras y autores	255

Contando la historia en imágenes

Katja Carrillo Zeiter/Christoph Müller

Cómics cuentan de una forma peculiar y siguiendo sus propias reglas historias. Algunos ocupan libros, otros sólo una parte del periódico, las tiras. Los cómics y el filme animado analizados en este volumen además de contar una historia, tratan la Historia a partir de un episodio o un personaje histórico. Esto parece contradictorio si recordamos los comienzos de los cómics. Al mismo tiempo demuestra la evolución que experimentó el así llamado noveno arte: de sus principios como espejo de las sociedades modernas a un género narrativo complejo y variado tanto en cuanto a los temas tratados como a las formas de contar.

El nacimiento de los cómics está estrechamente ligado a la modernización de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Aunque algunos teóricos del cómic trazan una línea histórica hasta “las pinturas rupestres o los sellos mesopotámicos [...] o las mastabas con jeroglíficos y representaciones gráficas” (Merino 2003: 33-34), será recién la cultura de masas de finales del XIX la que logrará darle al cómic su éxito económico y cultural. Aun si fijamos los comienzos del cómic en su representación más estricta en el siglo XIX, no faltan las discusiones acerca de cuál título fue el genuinamente primero. Los teóricos vacilan entre Rodolphe Töpffer y su *Les amours de Monsieur Vieux-Bois* (dibujado en 1827, publicado en 1837), Wilhelm Busch y su *Max und Moritz* (1865) y *The Yellow Kid* (1895) de Richard F. Outcault, y cada uno presenta argumentos a su favor o descubre nuevos títulos hasta entonces no considerados. Sin duda, se puede notar un cierto nacionalismo científico en todas las argumentaciones o, como expresan Lefèvre y Dierick: “The German had their Max und Moritz, the British their Ally Sloper, the Americans their Yellow Kid, the Swiss their Töpffer [sic], etc.” (Lefèvre/Dierick, citado en Merino 2003: 35).

Quizás se nombre muchas veces a *The Yellow Kid* como primer cómic debido a la historia de su publicación que demuestra la íntima relación entre la cultura de masas, o popular, y la prensa escrita. Los editores de ésta se dieron cuenta de la atracción que las tiras cómicas ejercían sobre sus lectores, la cual los ataba a sus productos. O sea, el interés de los editores residía sobre todo en el aspecto económico de los cómics y no tanto en

algún supuesto valor estético. Tal valor económico es prueba del creciente número de lectores que, esperando las nuevas aventuras de sus héroes, se dirigía a los quioscos para comprar el nuevo número de ‘su’ periódico (Merino 2003: 37).¹

De hecho, muchos de los cómics publicados en las primeras décadas del siglo xx, consolidando el éxito del noveno arte, no sólo se dirigían al gran número de lectores proveniente de las clases bajas de la sociedad, sino que narraban en cierto modo sus vidas. De esta manera, *Bringing Up Father* (1913) de George McManus relata la historia de un emigrante irlandés, que se hizo millonario, y su familia.² Los conflictos narrados resultan del deseo del padre de no cambiar su vida y el anhelo de su esposa de vivir la vida rica y pulir el comportamiento de su esposo. Por ende, “[e]l cómic será, en sí mismo, un producto destinado a la cultura de masas que también recoge esa escenografía de lo popular, pero desde lo popular” (Merino 2003: 31).

La evolución del cómic hará que, pasando los años, los mundos en él relatados se diversifiquen, entran en él animales y superhéroes como protagonistas, y también el volumen de las historias cambia. Hoy no sólo hay las tradicionales tiras cómicas, sino también las así llamadas novelas gráficas.

Para el caso hispanoamericano hay que centrarse sobre todo en la historia del cómic mexicano y argentino. Estos dos países son sin duda los países con un mercado editorial más grande y, aunque cada vez menos, más autónomo con respecto al mercado editorial español.³

La historieta mexicana de principios del siglo xx está estrechamente ligada a los acontecimientos políticos del país.⁴ Empezando con los sucesos de la Revolución Mexicana, aparecen en los periódicos tiras que tematizan la situación social-política del país.⁵ Según Merino, será en la década de

1 Al principio, los cómics aparecían en los suplementos dominicales, recién a principios del siglo xx se publicaron diariamente e impresos en blanco y negro (Ossa 1986: 21).

2 *Bringing Up Father* es, además, un buen ejemplo de la longevidad de algunos cómics porque se publicó entre 1913 y 2000. Esto se dio gracias a los *syndicates* (Ossa 1986: 25-26).

3 Ana Merino se centra en su libro *El cómic hispánico* en la historia del cómic en Argentina, Cuba, España y México (Merino 2003).

4 Véase sobre este tema el capítulo “La historieta como arma política” de *Puros cuentos. La historia de la historieta en México. 1874-1934*, tomo 1, de Aurrecoechea y Bartra (1988).

5 Merino menciona por ejemplo: “Esta politización de la vida social hará que, por ejemplo, los primeros dominicales locales publiquen en 1911 viñetas dedicadas al gobierno de Madero” (Merino 2003: 212).

1920 cuando por medio de una nacionalización general de la vida mexicana empiezan a publicarse cómics con personajes ‘mexicanos’ (Merino 2003: 212-213). El cómic *Don Catarino y su apreciable familia* (1921) sería un ejemplo de aquella corriente comiquera mexicana. Don Catarino decide irse con su familia de la provincia a la Ciudad de México, sumándose así al gran número de inmigrantes rurales en el México de los años veinte. Otro cómic parecido fue *Mamerto y sus conocencias* (1927) de Hugo Tilghmann y Jesús Acosta (Aurrecoechea/Bartra 1988: 231-237). Las similitudes al cómic estadounidense de la década de 1910 como *Bringing Up Father* de McManus son evidentes. Sin embargo existen particularidades que son el resultado de la mencionada estrecha relación de los cómics con la situación social de los lectores de comienzos del siglo xx y su retrato en el nuevo medio de masas. De allí que resulte casi automáticamente la elección de familias como protagonistas porque ellas permiten pintar la cotidianidad que rodea a los lectores. Para el caso mexicano esto significa que las transformaciones sociales, resultado de la Revolución Mexicana, tuvieron como consecuencia la inmigración interna hacia las ciudades, creando así una nueva capa social: “These new sectors of the population were composed mainly of working-class masses, eager to improve their standards of living and find better jobs in Mexico’s growing cities” (Fernández L’Hoeste/Poblete 2009: 5).

Uno de los historietistas con mayor influencia en México fue Gabriel Vargas, quien creó en 1948 la *Familia Burrón*. Vargas y su creación son un buen ejemplo de aquella declaración de Merino que enfatiza la procedencia popular del cómic y la representación de lo popular desde lo popular (Merino 2003: 31). Gabriel Vargas llega de niño con su familia de clase media baja de Tulancingo a Ciudad de México y empieza muy temprano a dedicarse al arte gráfico. Los protagonistas de su serie, que durará hasta 2009, también pertenecen a la clase media baja de la Ciudad de México y el gran número de personajes le permitió a Vargas pintar una abundante variedad de biografías: el panorama que rodea a la familia Burrón abarca, por un lado, el vecino brutal y borracho, y por el otro lado, la tía enriquecida.

Otro historietista mexicano de la edad de oro del cómic mexicano (1934-1963) que hay que mencionar es Rius (Eduardo del Río). Como Vargas, también Rius viene de una familia de clase media baja que emigró a Ciudad de México en busca de oportunidades económicas. Al principio, Rius se dedica a la caricatura política y hasta gana en 1959 el “Premio Na-

cional de Periodismo en la rama de Caricatura” (Merino 2003: 231). Pocos años después, en 1965, crea *Los Supermachos*, un cómic ambientado en un pueblo del centro de México con un desfile de personajes ‘típicamente’ mexicanos, representantes de las diversas clases sociales: “clase alta poseedora y controladora del poder religioso, político y administrativo [...], la clase media con el discurso intelectual [...], la clase trabajadora [...] y los grupos indígenas explotados” (Merino 2003: 232). A causa de los desacuerdos con su editor, quien además había registrado en secreto el nombre “Los Supermachos”, Rius empieza a publicar a partir de 1968 una nueva revista, *Los Agachados*, donde trata diversos temas mexicanos e internacionales.

Para no crear falsas ideas debemos mencionar que el mercado de la historieta mexicana abarca además series como *Kalimán*, un superhéroe al estilo de los superhéroes estadounidenses, o *Lágrimas, risas y amor*, una historieta de corte romántico de Yolanda Vargas Dulché y Guillermo de la Parra.

Demos un salto hacia el sur del continente, a la Argentina. El caso de la historieta argentina es quizás uno de los más investigados del campo de la historieta hispanoamericana, pero al igual que en otros casos la falta de material accesible en bibliotecas impide muchas veces investigaciones más profundas.⁶

Los comienzos del cómic argentino están ligados a revistas donde se publicaron a partir de los años diez las primeras tiras cómicas originales. Aquí tropezamos con una de las revistas más conocidas de principios del siglo xx en Buenos Aires, la famosa *Caras y caretas*. Ya en sus orígenes uruguayos, donde se publicó entre 1890 y 1897, destacan en *Caras y caretas* la sátira política y el humor, así como el cuidado gráfico con que se organizaban las planchas. Después de su traslado a Buenos Aires, *Caras y caretas* se convierte en uno de los órganos centrales de la prensa bonaerense siendo el lugar de publicación de algunos de los más conocidos periodistas y ensayistas de entonces.⁷ En 1912 se publicó en estas páginas –para ser exactos en la sección para niños y en la tapa– por primera vez *Las aventuras de Viruta y Chicharrón* que en general son consideradas las primeras historietas argentinas. Otras revistas importantes que publicaron las primeras tiras argentinas en las primeras dos décadas del siglo xx son: *PBT*, *El Hogar*

6 Véase al respecto las explicaciones de Judith Gociol y Diego Rosemberg en la introducción a su trabajo *La historieta argentina. Una historia* (2003).

7 Para un estudio profundo sobre la revista véase el trabajo de Geraldine Rogers (2008).

y *La novela semanal*. Pero será recién en los años veinte cuando se empezará a publicar revistas dedicadas solamente al cómic. Al igual que en México, las primeras historietas ‘largas’ se caracterizaban por un estilo costumbrista, centrado en el entorno social del público lector. En Argentina este público lector estaba compuesto por un gran número de inmigrantes europeos, ávidos lectores de historietas, folletines románticos y revistas teatrales (Gociol/Rosemberg ²2003: 22-23).

Poco a poco va cambiando el tono de los cómics, ya no se trata solamente de tiras o historias cómicas, sino que aparecen cómics policíacos o de aventuras al estilo *Dick Tracy* o *Tarzán*; ambos fueron importados y se conocían en Argentina. La demanda de historietas fue tal que, al comenzar la época de oro del cómic en Argentina en 1945 con la publicación de *Patoruzito* de Dante Quintero (Gociol/Rosemberg ²2003: 32), se dio la división laboral entre guionista y dibujante para acelerar la producción de revistas. A diferencia de *Patoruzú*, el cómic de Quintero que fundó su fama en 1928, *Patoruzito* ya no es el producto de solamente una persona, sino el resultado de una colaboración entre diferentes guionistas y dibujantes bajo la supervisión del inventor del personaje. Por ende, mientras *Patoruzito* cuenta la historia de la niñez del famoso cacique, la revista es prueba de la adolescencia del género.

No se puede resumir la historia de la historieta argentina sin mencionar a dos comiqueros más: Héctor Germán Oesterheld y Quino (Joaquín Salvador Lavado Tejón). Quino debe su fama a una chica ingeniosa y su visión del mundo que la rodea. *Mafalda* entra al mundo en 1964 en el semanario *Primera Plana*, pero su ‘primer’ nacimiento se debe a una campaña publicitaria que nunca se realizó y para la cual Quino debió reunir las características de historietas estadounidenses como *Blondie* o los *Peanuts*. Por lo tanto, *Mafalda* representa los rasgos distintivos de una tira cómica semanal durante sus diez años de existencia. Al final habrán sido estos mismos rasgos los que resultaron en la decisión de Quino de finalizar los comentarios de la chica: “Dibujar siempre en la misma medida y con los mismos personajes me quitó espacio. No es lo mismo un gallinero que una cancha de fútbol” (Quino, citado en Martignone/Prunes 2008: 24).

En comparación, la obra de Oesterheld⁸ se distingue por su multitud y diversidad. En 1957, Oesterheld lanza al mercado historietístico dos re-

8 Sobre la ‘desaparición’ de Oesterheld y sus cuatro hijas durante la última dictadura militar en Argentina véase el capítulo “La realidad supera a la ficción” en Merino (2003).

vistas que se convertirán en su lugar de enunciación: *Hora Cero* y *Frontera*. Ya en 1952 había inventado uno de sus personajes famosos, el Sargento Kirk, quien al principio iba a ser un gaucho de la pampa argentina, pero respondiendo a la demanda del editor Cesare Civita debió ser un *cowboy* del Oeste norteamericano. Cuando Oesterheld se separa de Cesare Civita y su editorial Abril, los dos quedan de acuerdo de que Oesterheld se llevara al Sargento y Civita se quedara con otro personaje del guionista, Bull Rocket. Estas dos figuras, el *cowboy* y el aventurero, no forman los límites del mundo de Oesterheld, más bien tendrán lugar en él personajes tan diversos como Ernie Pike, Mort Cinder, Ticonderoga, el Eternauta, y también las más variadas épocas –del siglo XVIII hasta el futuro– y mundos –desde los EE.UU. hasta la jungla africana.

La obra de Oesterheld es un buen ejemplo para la división laboral entre guionista y dibujante que dio lugar al debate sobre el rol que desempeñan ambos en la creación de un cómic y su importancia. Para Oesterheld, quien trabajó con varios dibujantes, entre ellos Alberto Breccia, Hugo Pratt y Francisco Solano López, queda claro que sin guionista no habría historieta, porque es el guionista quien inventa la trama que luego será dibujada (Merino 2003: 249).

Quizás esta posición tenga que ver con el hecho de que algunos de sus personajes e historias aparecieron mencionando sólo el nombre del dibujante, quedándose así la autoría del cómic en la oscuridad. Pero sin duda, la relación entre guionista y dibujante, o a nivel del producto, entre texto y dibujo es tal que resulta difícil pensar el cómic sin uno de sus elementos. En este sentido declara Rodolphe Töpffer ya en el siglo XIX: la historieta “se compone de una serie de dibujos autografiados al trazo. Cada uno de estos dibujos va acompañado de una o dos líneas de textos. Los dibujos sin este texto sólo tendrían una oscura significación; el texto sin los dibujos no significa nada” (Rodolphe Töpffer, citado en Ossa 1986: 11).⁹

Al subrayar la conexión inseparable entre texto y dibujo se posiciona Töpffer en la discusión sobre la unicidad de la historieta, o sea, la ‘invención’ de un nuevo género, subrayando la particularidad de éste. Desde entonces –Töpffer publicó sus cómics en las décadas de 1830 y 1840– no cesa de existir el debate acerca la definición del noveno arte que permi-

9 “Il [le livre] se compose d’une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d’une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n’auraient qu’une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien” (Töpffer 1994: 161). Nótese que Töpffer habla de “livre” al referirse a un texto suyo.

ta establecer características propias y no compartidas por otros géneros literarios. Trabajos teóricos más recientes son de Will Eisner *Comics and Sequential Art* (primera publicación de 1985), de Scott McCloud *Understanding Comics: The Invisible Art* (primera publicación de 1993) y de Thierry Groensteen *Système de la bande dessinée* (primera publicación de 1999). Los textos de Eisner y McCloud destacan porque son los productos de dos historietistas que emprendieron la tarea de definir su arte mediante el mismo. Es decir, las explicaciones sobre el funcionamiento de cómics no sólo se dan en forma textual, en el caso de Eisner, sino acompañadas por dibujos, o, en el caso de McCloud, es un cómic sobre cómo escribir cómics. Ambos libros enfocan en primer lugar cuestiones técnicas para explicar ciertos fenómenos tanto a nivel de la producción como de la recepción de cómics.

Groensteen, sin embargo, se acerca al tema desde otra dirección. A él le interesa lo que nombrará en el primer capítulo de su libro “une nouvelle sémiologie de la bande dessinée” (Groensteen ²2011: 1). El foco de su libro es una teoría sobre el funcionamiento de la historieta y para ello parte de la idea de que “la historieta será considerada aquí como un lenguaje, o sea, no como el fenómeno histórico, sociológico y económico que también es, sino como un conjunto original de mecanismos que producen sentido” (Groensteen ²2011: 2; traducción nuestra).¹⁰ En este sentido, Groensteen no limita su estudio de la historieta a un resumen de las diferentes técnicas mediante las cuales es posible producir sentido. Al contrario, Groensteen analiza los códigos, el visual y el textual, que permiten hablar de un sistema, y declara que el problema para un análisis del cómic consiste en “encontrar un camino de entrada al interior del sistema que permita explorarlo en su totalidad y hacer aparecer su coherencia” (Groensteen ²2011: 6; traducción nuestra).¹¹

Thierry Groensteen viene de una tradición historietística, la franco-hablante, bastante establecida. Nacido en Bélgica, uno de los países con una gran producción de y estimación hacia los cómics, fue director del museo del cómic en Angoulême, Francia. Este hecho, más la existencia del Centro Belga del Cómic en Bruselas muestran que el noveno arte forma parte de

10 “La bande dessinée sera considérée ici tant que langage, c’est-à-dire non pas comme le phénomène historique, sociologique et économique qu’elle est par ailleurs, mais comme un ensemble original de mécanismes producteurs de sens”.

11 “[L]e problème [...] est de trouver une voie d’accès à l’intérieur du système qui permette de l’explorer dans sa totalité et d’en faire apparaître cohérence”.

la identidad cultural en estos países. Las situaciones en los EE.UU. y el Reino Unido son parecidas, donde el estudio sobre la historieta es incluido también en el programa universitario.

La situación de la historieta en América Latina es algo diferente y recién en los últimos años se publicaron en el continente obras sobre el género que van más allá de una mera enumeración de títulos y fechas de publicación; tarea gracias a la cual se rescataron algunos historietistas y títulos del olvido. Para sólo mencionar algunos: *Redrawing the Nation. National Identity in Latin/o American Comics* de Héctor Fernández L'Hoeste y Juan Poblete (2009), *El cómic hispánico* de Ana Merino (2003), *¡Viva la historieta! Mexican Comics, NAFTA, and the Politics of Globalization* de Bruce Campbell (2009) y el dossier coordinado por Silvia Kurlat Ares "Arte, ideología y estrategias de producción: la historieta latinoamericana como forma de aproximación a lo real" de la revista *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* (2015).¹²

Los artículos reunidos en este volumen hacen un recorrido de Sur a Norte por el continente americano y presentan historietas hispanoamericanas de diferentes países, incluyendo un ejemplo del cómic latino en los EE.UU. Además, hacemos otra transgresión más al incluir en la temática el análisis de un filme de dibujos animados, abriendo de tal modo la discusión hacia las similitudes y/o diferencias entre ambos medios.

Empezando en el Sur, habrá que mencionar primero los dos artículos que enfocan dos personajes emblemáticos de la historia argentina. Karen Genschow compara en su contribución las obras de Oesterheld sobre el Che y Eva Perón relacionando tanto las personas como los personajes con el mito y la formación del héroe. Valeria Grinberg Pla, a su vez, enfoca el filme de dibujos animados *Eva de la Argentina* dentro del panorama bastante amplio de imágenes e historias sobre Eva Perón. Un poco más hacia atrás en la historia está dirigida la mirada de Hartmut Nonnenmacher, quien en su artículo analiza las representaciones de la Conquista en la historieta argentina.

Ricarda Musser nos lleva un poco más al Norte con su trabajo sobre la historieta paraguaya, un campo bastante poco trabajado hasta hoy en día.

12 Aquí sólo mencionamos los trabajos más recientes que tratan especialmente el cómic latinoamericano sin querer negarles su importancia a los trabajos de Dorfman/Mattelart (primera edición 1972) y Masotta (1970), por ejemplo, de los años 70, pero cuya perspectiva se dirigía más hacia el cómic estadounidense y su crítica.

El interés de Ricarda Musser reside en las narraciones de la independencia paraguaya que encontramos en el cómic de ese país.

La producción historietística de la isla más grande del Caribe, Cuba, es presentada por Christoph Müller. En su panorama sobre la representación de la historia en el cómic cubano destacan los héroes nacionales según la interpretación revolucionaria.

Antes de cruzar la frontera hacia el Norte, los artículos de Rosa Wohlers y Katja Carrillo Zeiter se centran en dos ejemplos del cómic mexicano. Rosa Wohlers se dedica en su contribución a uno de los superhéroes mexicanos, Kalimán, y se detiene en su ambivalencia entre la adaptación de un modelo extranjero y la inscripción en la así llamada mexicanidad. Katja Carrillo Zeiter, a su vez, presenta la otra cara de la historia mexicana con el cómic *Operación Bolívar* de Edgar Clément.

Con el artículo de Juan Poblete no cruzamos solamente geográficamente la frontera entre el ‘Sur’ y el ‘Norte’, sino también temáticamente. En su presentación de los cómics de Lalo Alcaraz hace hincapié sobre todo en la historia de los inmigrantes latinos y la crítica severa de Alcaraz.

A los análisis particulares se suma el trabajo de Rike Bolte, que enfoca justamente la pregunta sobre el cómic como lugar de la memoria en general y en especial en América Latina.

Con el presente volumen quisimos reunir trabajos que presentan diversos aspectos tanto de la producción historietística en la América hispanohablante, como de la representación de la Historia en este medio. Tan diversos como los países son los cómics aquí analizados, lo cual demuestra a nuestro parecer la diversidad de la producción cultural en el continente.

Al final no nos queda más que agradecerles a todos los autores su disposición de participar en esta empresa y sobre todo al Instituto Ibero-Americano de Berlín por incluir el volumen en su serie.

Referencias bibliográficas

- AURRECOECHEA, Juan Manuel/BARTRA, Armando (1988): *Puros cuentos. La historia de la historieta en México. Tomo 1: 1874-1934*. México, D.F.: Editorial Grijalbo.
- CAMPBELL, Bruce (2009): *¡Viva la historieta! Mexican Comics, NAFTA, and the Politics of Globalization*. Jackson: University Press of Mississippi.
- DORFMAN, Ariel/MATTELART, Armand (¹²1974): *Para leer al pato Donald*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- EISNER, Will (2008): *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W. W. Norton.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor/POBLETE, Juan (eds.) (2009): *Redrawing the Nation. National Identity in Latin/o American Comics*. New York: Palgrave MacMillan.
- GOCIOI, Judith/ROSEMBERG, Diego (²2003): *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GROENSTEEN, Thierry (²2011): *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- KURLAT ARES, Silvia (coord.) (2015): “Arte, ideología y estrategias de producción: la historieta latinoamericana como forma de aproximación a lo real”. Dossier en: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* 57, 79-155.
- MARTIGNONE, Hernán/PRUNES, Mariano (eds.) (2008): *Historietas a diario: las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días*. Buenos Aires: Librería Editorial.
- MASOTTA, Óscar (1970): *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós.
- MCCLLOUD, Scott (1994): *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Perennial.
- MERINO, Ana (2003): *El cómic hispánico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- OSSA, Felipe (1986): *La historia de la historieta*. Bogotá: Editorial La Rosa.
- ROGERS, Geraldine (2008): Caras y Caretas: *cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo xx argentino*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- TÖPFFER, Rodolphe (1994): “Notice su l’Histoire de Mr Jabot”. En: Töpffer, Rodolphe: *L’invention de la bande dessinée*. Textes réunis et présentés par Thierry Groensteen et Benoît Peeters. Paris: Hermann, Éditeurs de Sciences et des Arts, 161-163.

La historieta como (re)producción mítica: el Che y Evita en la versión de Oesterheld/ Breccia

Karen Genschow

Che y Evita como historieta

Que la historieta no es una entretenición ingenua, sino un medio de comunicación de masas y como tal un poderoso vehículo de ideología es bien sabido desde el famoso análisis de Dorfman y Mattelart (1972) que constituye uno de los primeros estudios latinoamericanos sobre el tema. Esta afirmación –aunque tal vez en otro sentido que el desarrollado en el trabajo clásico sobre las historietas de Disney– parece aún más razonable en el caso de dos historietas sobre figuras claves de la historia política argentina y latinoamericana del siglo xx: Che y Evita. El hecho de que Héctor Germán Oesterheld, a su vez personaje ineludible en la historia de la historieta argentina, se haya dedicado no sólo a inventar personajes ficticios que merecen fama, sino también a (re)escribir las biografías de estos personajes históricos da cuenta de su propio proceso de politización que en un clima cada vez más represivo lo llevase en última instancia a formar parte de las filas de los desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina (1976-1983).

La recepción de estas historietas, *Vida y obra de Eva Perón* y *El Che*, es a su vez reveladora, porque en un primer momento ambas fueron un éxito pero rápidamente prohibidas por el gobierno de Juan Carlos Onganía. La historieta sobre el Che fue dibujada y escrita, según se indica en la reedición, en 1968, apenas un año después de la muerte del Che, publicada por la editorial Jorge Álvarez y secuestrada al poco tiempo. Montero aclara que, como la primera edición del *Diario del Che en Bolivia*, que se cita en la historieta, salió en julio de 1968, “lo más probable es que fuera en 1969, que se editara por primera vez la historia del Che” (Montero 2013: 108). En cuanto a la realización gráfica cabe mencionar un rasgo particular: la historieta fue dibujada a dos manos, por el ya antiguo colaborador de Oes-

terheld, Alberto Breccia, y algunas partes por su hijo Enrique —de ahí una diferencia que es notoria y sobre la que volveré más adelante—.

El caso de *Evita* es, además, interesante desde el punto de vista de la autoría, ya que —según el prefacio de Accorsi en la reedición— Oesterheld escribió el guión inmediatamente después de *El Che* con la idea de crear una serie de historietas biográficas: según Montero “Evita, Zapata y Sandino” (2013: 109). Como Oesterheld no pudo redactar los textos definitivos, la historieta se publicó finalmente en 1970 con los dibujos de Breccia y los textos de Luis Alberto Murray, un periodista peronista. Esta primera publicación se hizo sin indicación de editorial y aparentemente financiada por la Confederación General del Trabajo (CGT), la unión de sindicatos argentinos, fuertemente marcada por la figura de Evita. Esto explica también el carácter de “pieza de retórica oficial de los años del peronismo” que Vázquez le atribuye fundadamente a la historieta (2010: 159). La reedición en 2007 se basa en esta versión de 1970, con los textos de Murray y en colores; Accorsi, quien prologa esta reedición, afirma que — pese a no incluir los textos de Oesterheld— esta versión es atribuible a la autoría de Oesterheld, ya que dio instrucciones detalladas a Breccia (Accorsi 2007: 13). Esta reedición, en la que se publican conjuntamente *Vida y obra de Eva Perón* y *El Che* en un tomo de la Biblioteca Clarín de la Historieta (bajo el título *Evita/El Che*), opera, además, con evidentes pretensiones canonizadoras, estableciendo mediante reediciones una serie de historietas “clásicas”.

El guión original estuvo perdido durante mucho tiempo y fue publicado sólo en 2002 por Javier Doeyo, en blanco y negro, tal como fue pensado por Oesterheld y Breccia. Hoy en día existen, por lo tanto, dos versiones a nivel textual (y en la parte gráfica en cuanto a los colores) de la misma historieta, que difieren considerablemente y de las cuales cada una se arroga ser la versión “original” o “auténtica” en su respectiva reedición. Así, por ejemplo, Doeyo afirma de la versión de 1970 que el guión de Murray (a quien no nombra) es “entre despolitizado y naif” (Doeyo 2013: 3). Al mismo tiempo admite que “hemos tenido que guionar y actualizar parte de la obra, ya que del original de finales de los 60 a hoy, algunas cosas han cambiado” (Doeyo 2013: 4). Los cambios no están marcados dentro de la historieta, por lo cual no es posible distinguir el texto “original” de lo que se ha agregado. Considerando, además, que los textos de Oesterheld probablemente no constituyan la versión que se debía publicar y a menudo se lean como esbozos (y el conjunto de texto e imagen se presenta en cuanto a la distribución en la página más como libro ilustrado que como

historieta; véase fig. 1) tampoco parece legítimo privilegiar esta versión por sobre la otra. Respecto a la cuestión de cuál de las dos versiones es más “auténtica” o más “original” hay opiniones encontradas, entonces, y el asunto parece imposible de solucionar. A continuación se tomará en cuenta la existencia de estas versiones, pero la base del análisis será de todas formas la reedición por Clarín de la publicación de 1970, ya que es esta última la que tuvo un impacto a nivel político dentro de la época —que la versión de Oesterheld no pudo tener—.



Figura 1: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2013: 7).

Propondré en lo sucesivo una lectura de estas historietas biográficas con guión de Oesterheld, por un lado, a partir del estudio clásico de Joseph Campbell sobre el concepto de héroe (como parte de un mito heroico), que se plasma en la estructura narrativa de ambas historietas, y, por otro lado, a partir del concepto de comunicación de masas y cultura popular tal como fue desarrollado por Carlos Monsiváis y Jesús Martín-Barbero. Finalmente analizaré los cómics desde la noción de mito propuesta por Roland Barthes en su *Mitologías* como un sistema semiótico. Las historietas serán consideradas, entonces, como vehículo de ideología (más o menos

“progresista”) que reflejan y responden a la situación política de su momento. Al mismo tiempo se trata de hacer “visible” en el curso del análisis la relación entre texto e imagen y la función particular de ambos para el mensaje mítico-ideológico expuesto en las biografías.

La hipótesis de las reflexiones siguientes es que las historietas dan cuenta de un intento de redefinir un medio de masas (el cómic) como medio de lucha para concientizar y así contribuir a la transformación de la sociedad. Este uso de un medio popular con fines político-ideológicos está en concordancia no sólo con el alto grado de politización de la época en general (fines de los 60, comienzos de los 70), sino también concretamente con lo que proponen Octavio Getino y Fernando Solanas con su concepto de “tercer cine” dirigido a la concientización y la lucha política: teóricamente desarrollado en su manifiesto “Hacia un tercer cine” (1978) y puesto en práctica en su documental *La hora de los hornos* (1968).

Dentro de esta lectura política sostendré que tanto en el caso de *Evita* como el de *El Che* asistimos no sólo a la transformación de historia en historieta (en cuanto a la dimensión mediática), sino que simultánea y principalmente en mito heroico (en cuanto a la dimensión ideológica). Por razones diversas se puede constatar, además, en ambos casos diferentes etapas en el proceso de mitologización, legibles y visibles en las características específicas del medio historieta.

Mitos heroicos

Para analizar en un primer paso la representación heroica de los personajes en ambas historietas, que sólo opera implícitamente, ya que la palabra “héroe” no aparece en ninguna, a continuación revisaré brevemente algunas aproximaciones a este concepto. Un rasgo básico del héroe, según el *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus* (*Diccionario histórico-crítico del Marxismo*, HKWM), es que “sin veneración como tal no hay héroe. Sin poesía y canto no hay transformación de historia en mitología” (HKWM 2004: 56; traducción de la autora).¹ A mi modo de ver, podemos leer una historieta biográfica precisamente como un acto de veneración dentro de

1 Cita original: “Ohne Heldenverehrung keine Helden. Ohne Dichtung oder Gesang keine Transformation von Geschichte in Mythologie”.

un medio de comunicación de masas –con el mismo efecto: la transformación de historia en mitología–.

Jan-Philipp Reemtsma, en su ensayo “Der Held, das Ich und das Wir” (“El héroe, el Yo y el Nosotros”), observa desde una perspectiva psicológico-social que los

[h]éroes representan virtudes que reclaman validez universal de forma extremadamente intensificada, por lo tanto rara. El hecho de que nos conmueven las acciones de un héroe (y no sólo las reconocemos abstractamente) es una ampliación esencial de nuestra comprensión del héroe, más precisamente de *nuestro acto de atribución de heroísmo*, y es esta atribución lo esencial (Reemtsma 2009: 53; traducción de la autora).²

Esta atribución de la calidad de “héroe” a un personaje específico depende, entonces, de una perspectiva colectiva (“nosotros”), dado que requiere un involucramiento emocional hacia el que, como veremos más adelante, apunta sobre todo la historieta *El Che*.

Joseph Campbell en su exhaustivo estudio clásico sobre el héroe, analiza una gran cantidad de mitos heroicos a través de la historia recurriendo metódicamente al psicoanálisis de corte jungiano. Lo que interesa en este contexto es menos la idea de los arquetipos o la supuesta universalidad de estos modelos, sino el hecho de que en ellos se puede observar una estructura narrativa común: el camino o la aventura del héroe, no sólo como recorrido físico sino también psíquico, con sus etapas bien delimitadas que se repiten de una u otra forma en todos los mitos y que por lo tanto les son esenciales. Para Campbell, el héroe es una constante antropológica que sirve para renovar la sociedad y el mundo, en un sentido sobre todo espiritual. Él formula la pregunta por los motivos del héroe, pero da una respuesta más bien evasiva: según él, “the hero is the man of self-achieved submission. But submission to what? That precisely is the riddle that today we have to ask ourselves and that it is everywhere the primary virtue and historic deed of the hero to have solved” (Campbell 1956: 16). Campbell plantea aquí –sin llamarla por ese nombre– la cuestión de los ideales o, si se quiere, de la ideología, a la que las historietas darán su respuesta parti-

2 Cita original: “Helden repräsentieren Tugenden, die Allgemeingültigkeit beanspruchen, in extrem gesteigerter, also seltener Form. Dass wir von den Taten eines Helden bewegt werden (und sie nicht nur abstrakt anerkennen), ist eine wesentliche Erweiterung unseres Verständnisses vom Helden, genauer: *unseres Akts der Zuschreibung von Heldentum*, denn auf diese Zuschreibung kommt es an”.

cular en cada caso. Lo que desatiende en su estudio –comprensible por lo demás, considerando el año de su publicación (1949)– es la medialidad específica de los mitos heroicos que desde luego influye también en su representación; sobre este punto volveremos más adelante. Por ahora se trata de reconocer las estructuras narrativas fundamentales que Campbell elabora para la construcción del relato heroico y que en lo siguiente se utilizarán como categorías descriptivas para analizar las historietas de Evita y del Che como mitos heroicos tal como se construyen en los cómics: hay un momento de partida, luego una iniciación a la que sigue un camino con diferentes obstáculos y finalmente un momento de regreso.

Comienzos

Estructuralmente, *El Che* se divide en varios capítulos no cronológicos e intercala en el “presente” de la narración, que abarca la guerrilla en la selva boliviana, episodios de su vida anterior: al capítulo inicial “Bolivia” siguen “Ernestito” (con un breve resumen de su infancia), “El Chanco” (que relata su viaje por Latinoamérica), “El Che” (donde conoce a Fidel Castro y se suma a su movimiento), “Sierra Maestra”, y al final sólo la aventura boliviana con los capítulos “El Yuro” e “Higueras”.³ El relato se caracteriza por una multitud de analepsis para trazar el recorrido del Che hasta llegar al presente en Bolivia, con el que comienza y termina el cómic y al que vuelve constantemente. La historieta empieza con una escena dramática: el protagonista está apuntando con su fusil a un soldado enemigo y reflexiona acerca de la necesidad de matarlo –aunque le duela en el alma–: “(Debo tirarte soldadito... El precio de tanta miseria... Debo tirarte soldadito...)” (Oesterheld/Breccia 2007: 24; véase fig. 2). Es decir, desde el principio está representado en plena acción tal como se hizo famoso en todo el mundo: como guerrillero con conciencia revolucionaria.

3 Debido a la proximidad de la muerte del Che al producirse la historieta, hay algunos errores como éste: el pueblo se llama en realidad La Higuera. Hay también una ausencia que se explica tal vez por la misma razón: la primera analepsis que trata la infancia de Ernesto Guevara abre con una viñeta en blanco, donde, según Breccia, debía integrarse la partida de nacimiento –que no llegó a tiempo–. Su comentario al respecto, “todo el mundo creyó ver en eso una genialidad” (citado en Vázquez 2010: 153), podría indicar que la viñeta blanca fue interpretada como signo de un origen no humano o divino o al menos no terrenal –es decir, como una contribución gráfica a la construcción del mito–.



Figura 2: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 24).

Este comienzo produce un efecto de inmediatez y sume al lector directamente en la narración. La escena ocupa las primeras dos páginas con ocho viñetas en total que finalizan con la muerte del soldado, lo cual en tiempo real no debe ser más de un minuto. Sigue luego el combate por otras tres páginas, la muerte de un compañero querido, Rolando, que lo había acompañado ya en la guerrilla cubana. Este primer capítulo cierra con el entierro de Rolando y las palabras: “Enterrar al compañero muerto. Las palas se clavan con trabajo, tierra imparcial, hostil para los vivos, hostil para los muertos” (Oesterheld/Breccia 2007: 28). Presenciamos, entonces, en el transcurso de este breve capítulo inicial un vuelco de 180 grados: de la posición superior el personaje pasa a la de inferior y perdedor, lo cual ya anticipa su posterior condición de héroe trágico.

La historieta de *Evita* se presenta de modo diferente: abre con un epígrafe en la primera página que cita de su libro *La razón de mi vida*, lo cual implica que desde el principio predomina la palabra por sobre la imagen. En la segunda página, la historieta comienza con una imagen de *Evita* que no pretende representar a la persona viva y real, sino a su ‘imagen’, transformada en fotografía o pintura, reproducida aquí, es decir, una imagen que se basa ya en otra imagen, por lo que desde el principio se establece a *Evita* desde el meta-lenguaje y la iconografía (véase fig. 3). *Evita* no busca, por tanto, un efecto de inmediatez, sino que se posiciona desde el primer momento como un discurso histórico, retrospectivo, cuyo “presente” ya se ha convertido irremediabilmente en pasado.



Figura 3: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007): *Evita/El Che*. Buenos Aires: Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta, p. 24.

En todas las viñetas de esta primera página, las imágenes son prácticamente desplazadas por las cartel⁴as que ocupan de un cuarto hasta un tercio de cada viñeta.

4 Como “cartelas” se denominan los comentarios del narrador que se incluyen en la parte superior o inferior de la viñeta y no forman, en general, parte del mundo diegético.



Figura 4: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 105).

El tono que prevalece aquí es altamente retórico y aclara desde un principio la dimensión mítica de lo que se leerá a continuación:

Idolatrada por los humildes y desvalidos, odiada por los personeros del privilegio, ni unos ni otros pueden olvidarla. No pasó por la historia como un hermoso meteoro: fue, hizo y es historia. Más allá, incluso, de lo político, continúa influyendo como símbolo con tanta o mayor fuerza que en los instantes estelares de su existencia (Oesterheld/Breccia 2007: 105).⁵

En *Evita* se parte por consiguiente desde la muerte y desde el mito, y lo que se verá y leerá a continuación son precisamente los “instantes estelares” de su

5 El guión de Oesterheld, de todas formas, responde mucho menos a la retórica peronista; las palabras que acompañan esta imagen difieren notoriamente: “Jirones de memoria colgados entre la gente, entre los ‘descamisados’ como ella decía, ‘mis grasitas’. Entre quienes la amaron y la odiaron. La huella que dejó en la historia. Eso es lo que importa. El recuerdo de una brisa fugaz de justicia que despeinó a la burguesía y arrimó la tibieza de la esperanza a los que la habían perdido para siempre” (Oesterheld/Breccia 2013: 9). Esto refleja no sólo su calidad de guionista, sino también su escepticismo frente al peronismo, al que alude Montero: “Y entre todos los dilemas que emergían en cada charla, el del peronismo nunca había podido ser saldado por Héctor [...]” (Montero 2013: 111).

vida. En esta versión, a través del texto que acompaña la imagen de la Evita oficial y eternizada en un sinfín de fotografías y pinturas, la historieta revela su procedimiento tanto textual como gráfico: se trata de mostrar la versión oficial desde la retórica peronista y se limitará a los “instantes estelares”.

A partir de estas aperturas que los muestran en su condición heroica (el Che como héroe trágico, Evita como heroína popular, “idolatrada por los humildes y desvalidos”) ambos relatos vuelven a la infancia y juventud, donde se presentan también el origen y la causa de su posterior transformación. Para el Che se establece como fundamental, en este sentido, la conversación con un español republicano exiliado que le cuenta los horrores de la guerra, y también se menciona el asma que contrae a la edad de dos años, importante a su vez para la construcción del mito sacrificial. Para Eva Duarte lo fundamental, según el cómic, es presenciar la pobreza del pueblo argentino en la provincia, lo cual da una primera explicación biográfica y gráfica al posterior deseo de remediar la miseria; lo que no se menciona, en cambio, es su propia condición humilde y de hija ilegítima.⁶ Una vez iniciado el viaje (el Che por Latinoamérica, Evita de la provincia a la capital), que según Campbell confronta al héroe con otro orden de la realidad, hay un primer momento que despierta la conciencia política en ambos: para el Che son la pobreza en los leprosarios que va visitando y el derrocamiento de Arbenz en Guatemala, para Evita, la miseria provocada aun en Argentina por la crisis económica a raíz de la Segunda Guerra Mundial y luego sus primeros contactos gremiales en Buenos Aires.

Iniciaciones

Como en el camino trazado por Campbell, tampoco en las historietas se descuida, desde luego, el momento decisivo que da inicio al relato heroico propiamente y que va acompañado de un cambio de nombre: Ernesto Guevara se transforma en Che, Eva Duarte en Eva Perón y luego en Evita. Para ello es necesario el encuentro con un ser –divino en los mitos antiguos, hu-

6 Aquí difiere otra vez el guión de Oesterheld, que tematiza la incertidumbre acerca del lugar de nacimiento y el intento de Evita de disimular posteriormente su origen pobre: “No es lo mismo haber nacido en una ciudad pujante como Junín que en un pueblo dejado de la mano de Dios, como Los Toldos. No está bien para la esposa de un presidente, le susurrará al oído algún asesor, días antes del matrimonio. En Los Toldos, la gente se muere en los ranchos, de la vincucha, por frío, por hambre” (Oesterheld/Breccia 2013: 11). Y tampoco silencia el hecho de que la madre de Eva no estuvo casada con Juan Duarte.

mano en estos mitos modernos– que posibilita y provoca la transformación en héroe: el encuentro con Perón y con Fidel Castro, respectivamente.

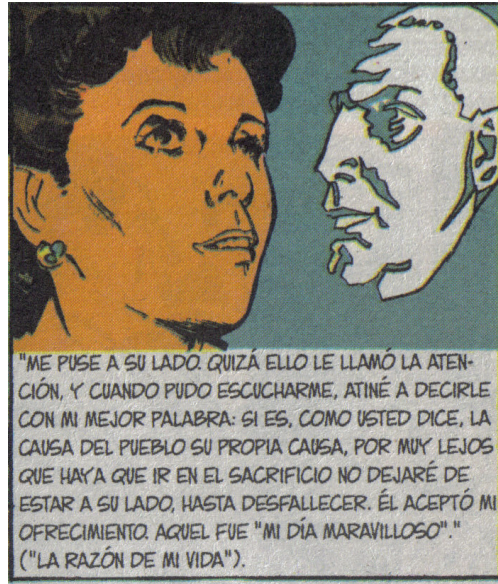


Figura 5: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 111).

Hay una diferencia notoria entre ambas iniciaciones: el momento clave para Evita, el encuentro con Perón, ya sucede en la página cuatro de 61. De ahí en adelante su móvil principal será el amor: Evita es representada esencialmente como una mujer apasionada, por Perón, por su pueblo y sobre todo por “sus” descamisados, objetos amorosos que a menudo parecen confundirse. Este encuentro que será para ella el momento de iniciación, en la versión con texto de Murray permanece fiel al relato oficial, apoyándose en las palabras tomadas de la autobiografía *La razón de mi vida* (1951):

[...] atiné a decirle con mi mejor palabra: si es, como usted dice, la causa del pueblo su propia causa, por muy lejos que haya que ir en el sacrificio no dejaré de estar a su lado, hasta desfallecer. Él aceptó mi ofrecimiento. Aquel fue ‘mi día maravilloso’ (Oesterheld/Breccia 2007: 111).⁷

7 El guión de Oesterheld otra vez niega la versión mítica y oficial y relata el momento del primer encuentro de manera mucho más neutra y acompañado de otra imagen.

Aquí comienza, entonces, el camino de Evita como mujer al lado de su “dios”, constelación sugerida también en lo visual (véase fig. 5): ella es enfocada desde abajo mirando hacia arriba, con la sombra de Perón atrás, como indicando que de ahora en adelante será él el móvil de sus acciones. La imagen es altamente reveladora, no sólo por su semejanza con ciertas representaciones de santas, con la mirada dirigida hacia arriba, sino también porque se muestra a Evita desde un ángulo contrapicado: el lector la mira desde abajo, pero al mismo tiempo de cerca, en un *close-up*. Esto por un lado la acerca a su pueblo, su causa, y simultáneamente la eleva por encima de él —si tomamos al público lector como metonimia del pueblo argentino—, anticipando de esta forma su futuro rol como Evita: madre y protectora de los “descamisados”. Por el otro lado, encontramos en la distribución espacial una escala triple, que instala al pueblo-lector abajo, una dimensión “elevada” (que podría ser el peronismo como ideología o “creencia”) indicada en su mirada hacia arriba, con lo cual su rostro queda instalado en el medio, literalmente como mediador entre ambas instancias. Se trata, además, de una imagen estática que no forma parte de la narración “realista” de un encuentro, sino que se trata de una puesta en imagen altamente artificial y estilizada del momento crucial de un destino que se desencadenará a partir de aquí.

A partir de esta imagen la historieta continúa con una representación ambigua de su relación con Perón, lo cual está en perfecta concordancia con *La razón de mi vida*, donde reafirma constantemente su rol como subalterna y servidora de Perón. Mientras él parece representar la razón de un proyecto político, ella aparece como su co-razón. Pero en realidad la historieta está por entero centrada en Eva, con Perón como una presencia afable pero sin protagonismo, al igual que en la autobiografía, donde encontramos la continua afirmación de su fidelidad y lealtad hacia Perón, cuando al mismo tiempo a través de esta misma afirmación, ella habla constante y principalmente de sí misma.

El encuentro de Ernesto Guevara con Fidel Castro también es decisivo para la transformación en “Che”, pero aquí falta por completo el momen-

Esta viñeta, en cambio, está acompañada por estas palabras: “Los ojos de Eva reposan siempre en Perón. La boca de Eva muere para Perón. Los ojos de Eva se abren para Perón. El cuerpo de Eva se desnuda para Perón. Perón es su faro, su pan, su viento, su mar” (Oesterheld/Breccia 2013: 17). Si bien en estas palabras también ella es presentada como seguidora fervorosa de Perón, esta versión recurre a metáforas menos trilladas, y, además, alude a la relación física entre ella y Perón, aspecto eliminado del discurso oficial.

to de entrega, lo cual se plasma en la representación gráfica que muestra a ambos a la misma altura (véase fig. 6), y en las palabras –pronunciadas posteriormente por el Che: “Contá conmigo” (Oesterheld/Breccia 2007: 50)– que en cuanto al contenido coinciden con las palabras de Evita, pero difieren del todo en cuanto al tono.



Figura 6: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 50).

A continuación, los logros de ambos ocupan un lugar importante, sobre todo en *Evita* la historieta se parece a ratos a un folleto en colores que enumera las mejorías y adelantos para el pueblo argentino. Pero también los obstáculos que hay que vencer son numerosos y en ambos relatos abundan; en *Evita* es el encarcelamiento de Perón después del cual ella puede dar la primera prueba de su lealtad y vocación; después la enfermedad y la renuncia a la vicepresidencia y otros más. En *El Che* la primera prueba se produce cuando, junto con Fidel, desembarca en Cuba en condiciones miserables que prometen una derrota segura, luego sigue el paulatino desencanto en Cuba después de la revolución, la nueva partida al Congo, primero, y luego a Bolivia, que ya aparece como un solo obstáculo.

Muertes – regresos

La historieta de Evita cierra tal como empezó: con una imagen de ella no como persona, como ser humano (vivo o muerto), sino como ícono con

la misma sonrisa que al comienzo. El hecho de que no se concluya con una imagen de ella muerta está en plena concordancia con la narrativa que desarrolla la historieta: no se trata de mostrar a la persona, sino la imagen y el mito que ella representa ahora, en el contexto de producción y desde la retórica peronista, un discurso que es, en 1970, proscrito y reprimido.

Antes, la historieta pasa por la enfermedad y la muerte, y finalmente la interrogante formulada como causa del pueblo argentino acerca del paradero de su cadáver –lo cual a su vez se convertirá luego en materia para otras narraciones–. En la lectura de Campbell, el regreso significa la vuelta a la sociedad para transformarla y renovarla (“The return and reintegration with society, which is indispensable to the continuous circulation of spiritual energy into the world [...]”, Campbell 1956: 36), y así Evita –de cuerpo ausente– sigue presente en la memoria del pueblo como muestra la imagen y afirman las palabras: “Mientras tanto, el pueblo que la adoraba en vida, agradecido, mantiene intacto su fervor” (Oesterheld/Breccia 2007: 166; véase fig. 7).⁸

El Che cierra con el comienzo del mito: él enfrenta valientemente su propia muerte, y la última imagen representa casi como un espectro el rostro del Che muerto, semejante a Cristo (véase fig. 8). Su regreso al mundo para cambiarlo tal vez comienza recién allí: a través del ejemplo, del modelo que impone el final de la historieta con las palabras: “Pone de pie a las juventudes del mundo. Las echa a andar” (Oesterheld/Breccia 2007: 101).

En relación al mito clásico, la muerte de ambos se presenta como prematura, el ciclo mítico como aún no concluido, lo cual difiere su compleción al futuro: la transformación de la sociedad ha sucedido sólo en parte en el transcurso de la aventura del héroe, como ilustran las historietas, pero una gran parte de la renovación del mundo aún está pendiente, lo que conforma el carácter apelativo de las viñetas finales en ambos casos.

8 En el guión de Oesterheld sí se dan más detalles de su muerte y también se menciona el embalsamamiento, en la versión textual de Murray, en acmbio, ella aparece como figura incorpórea (aspecto que se retoma en el apartado 4.4); en ella es como si el mito de Evita (como se reconstruye en su versión) careciera de un referente real (o de un significante), [o dicho de otra manera: el referente mismo se ha transformado en mito; el significante primero se ha disuelto y queda sólo el relato mítico, tal como lo describe Barthes en su análisis del mito].



Figura 7: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 166).

En cuanto a la construcción narrativa del mito heroico ambas historietas se apoyan en el modelo clásico y coinciden en muchos aspectos. Las diferencias entre ellas se explican por el respectivo momento histórico y probablemente por el tipo de ideología que representan ambos personajes, pero la intención es fundamentalmente la misma: inmortalizar, contribuir a la (re)construcción del mito heroico y afirmar el proyecto de renovación y/o transformación que representan como vigente. A continuación se profundizará el aspecto político-ideológico a través del análisis de la relación entre el mito como construcción política y de la historieta como medio de comunicación de masas.

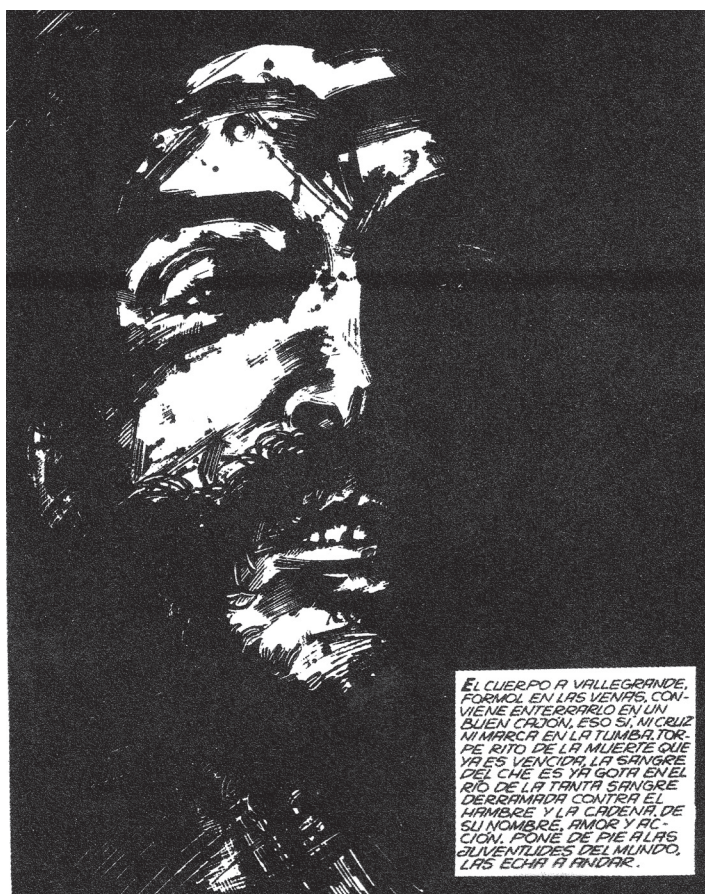


Figura 8: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 101).

Mito político y comunicación de masas

Dentro de su contexto histórico y a través de su medialidad específica, ambas historietas persiguen, y consiguen sin duda, un efecto político —como evidencia también la recepción inclusive secuestro y prohibición—; sobre *El Che* Vázquez refiere que “la edición se distribuyó rápidamente y aquellos ejemplares aún no vendidos fueron secuestrados al ser allanada la editorial por la Policía Federal” (Vázquez 2010: 156). Considerando este efecto

político, me parece necesario analizar más a fondo el medio en que se (re)producen estos mitos, es decir su dimensión massmediática. Del funcionamiento de estos textos como *relatos* míticos (como hemos analizado con Campbell) hay que deslindar en un primer paso, entonces, su calidad específica de mito *político*, y en un segundo paso, dado su carácter massmediático y popular, su funcionamiento como medio de comunicación.

El mito político

En cuanto al primer aspecto, la construcción del mito político, Hein-Kircher da una definición básica que es útil para una primera aproximación: “A myth is thus a political one when it generates meaning and orientation for a politically defined group or society and marks off this society from others” (Hein-Kircher 2013: 15). En los mitos (re)construidos en las historietas podemos constatar que las sociedades o los grupos interpelados difieren en algún grado, aunque hay también una coincidencia parcial: en el caso de *Evita* —fiel a los principios del peronismo que está marcado fuertemente por el nacionalismo— el destinatario que a la vez se constituye como sujeto es “el” pueblo argentino. Así lo sugieren también el comienzo y el final de la historieta que tematizan textual y gráficamente el amor de este pueblo por Evita, con lo cual la historieta establece también la respuesta a esta interpelación. En el caso de *El Che*, la entidad en cuestión es más amplia: es, en primera instancia, Latinoamérica, y luego, como se plantea sobre todo en la última viñeta, el mundo o —citado arriba— “las juventudes del mundo” como sujetos de una revolución y liberación por venir. Esta función básica, que sería inherente a cualquier mito político, tiene en el caso de mitos personalizados y heroicos una manifestación particular, según Hein-Kircher: “Myths of personalities are thus a special form because they focus not on the community as such but on one of its members, who is stylised as a role model in the realisation of future goals, tasks or values” (2013: 17). Ésta es la función que también Campbell atribuye al mito heroico y que —como se verá más adelante— se evoca de una forma similar en ambos casos. Hein-Kircher dedica también algunas reflexiones a los medios que le son esenciales al mito político para crearlo, hacerlo circular y así mantenerlo presente:

For them to serve as instruments for mobilising the masses, it is necessary that the communication media are in the hands of the “inventors”, carriers

and benefactors of a myth. Only then can a myth be communicated with the assurance that the intended political “message” is communicated correctly (Hein-Kircher 2013: 19).

En este planteamiento del mito político subyace tanto la idea de imposición “desde arriba” como la de su carácter manipulativo, dos ideas que para el caso de estas historietas habría que diferenciar. En cuanto a los medios, Hein-Kircher agrega que las formas comunicativas son “narration, visualisation and ritualisation, which together guarantee communicative practice” (2013: 19), mientras que los medios pueden ser biografías, afiches, libros escolares, etc. Esta descripción se asemeja bastante a la difusión del mito de Evita poco después e incluso antes de su muerte, durante la presidencia de Perón, situación que ya había cambiado fundamentalmente en el momento de la publicación de la historieta. Lo que Hein-Kircher desatiende es la estrategia de resistencia que puede operar dentro de un mito político y su comunicación y que evidentemente está en la base de las historietas en cuestión. La pregunta que surge en este contexto, entonces, es desde qué otra posición se puede hacer circular el mito, y es aquí donde hay que tomar en cuenta la relación entre la cultura popular y los medios de masas.

El cómic como medio (de lucha)

La historieta como medio de masas puede ser concebida desde, por lo menos, dos perspectivas: como un medio de manipulación y de dominación de las clases populares, tal como proponen Dorfman y Mattelart en el estudio inicialmente mencionado, *Para leer al Pato Donald*, dentro del cual la historieta —proveniente de Estados Unidos— es entendida como un medio de dominación cultural y analizada desde la crítica ideológica.

La otra perspectiva está basada en el concepto de mediación desarrollado por Jesús Martín-Barbero que atribuye a los medios de comunicación en el contexto latinoamericano la función específica “de transmutar la idea política de Nación en vivencia, en sentimiento y en cotidianidad” (Martín-Barbero 1987: 179). Es decir, la función de los medios de masas, sobre todo el cine y la radio, más tarde también la televisión, dentro de la cultura latinoamericana del siglo xx consiste en proporcionar modelos de cómo vivir en una sociedad en proceso de urbanización y modernización y que a la vez intenta establecer y mantener un vínculo con la idea de na-

ción. Fernández L'Hoeste y Poblete han formulado en la introducción a su estudio *Redrawing the Nation* este enfoque en relación a la función del cómic sosteniendo que “in the Latin/o American context, the images and the accompanying texts have been spaces of intermediation –and contact– of hegemonic domination and subversion” (Fernández L'Hoeste/Poblete 2009: 3). Al cómic como medio de masas le corresponde, según ellos, la función de mediar un proceso de modernización que es impuesto a –y simultáneamente subvertido por– la cultura popular y urbana y que produce en el conjunto de recepción y producción los significados sociales.

Esta ambivalencia entre dominación y subversión inherente a los medios de masas y su función mediadora es perfectamente aplicable al contexto específico en el cual se producen estas historietas, ambas a contratiempo y desde una posición opositora y no desde un discurso oficial: en 1968 (o 1969), cuando se publicó *El Che*, en Argentina todavía estaba instalado el régimen autoritario y dictatorial de Juan Carlos Onganía, y también en 1970 cuando se publicó *Evita* todavía estaba proscrito el peronismo. Dentro de este contexto, se lee en las historietas un intento de redefinir y politizar la cultura popular y la comunicación de masas, por lo que ciertamente se les puede diagnosticar un carácter subversivo. El hecho de que al mismo tiempo recurran a un relato mítico revela, por otro lado, también su inserción en los códigos de la misma cultura que intentan subvertir. Evidentemente, Oesterheld estaba explorando el género de la historieta como medio político subversivo, y si bien no estaba adherido a la militancia política en el momento de producción de ambas historietas, sí compartía “la convicción de que la historia argentina, y aun latinoamericana, había ingresado a una etapa resolutive” (Vázquez 2010: 151).

Esta lectura es coherente con el desarrollo biográfico-artístico de Oesterheld, que ya en 1967 había hecho una nueva versión de su exitoso *Eternauta* con claras alusiones políticas y antiimperialistas.⁹ En *Evita*, publicado dos años después de *El Che*, adopta un posicionamiento partidista mucho más claro, como también señala Vázquez: “La posición es la de la resistencia peronista y la biografía reconstruye paso a paso los atributos del mito” (2010: 160) –sobre todo en la versión con los textos de Murray–. Esta perspectiva de resistencia es reveladora, en cuanto que explica en

9 En la segunda versión la invasión de extraterrestres afecta ya no a toda la tierra, sino sólo a Latinoamérica que ha sido traicionada y vendida por los países desarrollados –una visión con un claro enfoque antiimperialista–.

buena parte la realización artística (en lo textual como en lo visual) de la historieta. Esta misma perspectiva permite, además, analizar estos aportes (bio)gráficos, sobre todo *Evita*, dentro del contexto de las publicaciones montoneras (que también se inscriben dentro de la resistencia peronista) que aparecerían algunos años más tarde, en las cuales participó a su vez Oesterheld y que han sido estudiadas por Fernando Reati. El hecho de que la organización guerrillera de Montoneros recurriera al medio historietista, tanto durante su breve etapa legal como durante la clandestinidad, según Reati “must be viewed within Argentinas rich tradition of comics, cartoons, and graphic art, much of them socially orientated and politically motivated” (2009: 99). Según él, se puede observar en estas publicaciones una conciencia aguda del significado de los medios de masa en la lucha guerrillera, como revela también una frase publicada en un periódico montonero clandestino: “La cultura popular es un arma como cualquier otra” (citado en Reati 2009: 101).

En Oesterheld la conciencia de la importancia de los medios y la medialidad en el proceso de transformación social en el momento de escribir ambas historietas todavía no estaba sostenida por la militancia montonera. De todas formas, se puede leer su aporte en el contexto del proyecto de Getino y Solanas que intentan una reinterpretación del medio cine, dentro del enfoque político de la neocolonización; esta comparación se ofrece no sólo por una coincidencia temporal sino por el mismo afán de explorar y adaptar un medio de masas para fines revolucionarios y nacionalistas. Según los cineastas, hay una estrecha relación entre la cultura nacional y la liberación del sistema neocolonial: “La verdadera cultura nacional es, en nuestro caso, la lucha por la liberación nacional y social argentina, entendiendo ésta como algo inseparable de la liberación latinoamericana” (Getino/Solanas, citado en Getino 1978: 11). Lo que proponen Getino y Solanas con su concepto del “tercer cine” es la subversión de la carga ideológica implicada en los medios de masas y la (re)apropiación para una cultura antiimperialista y nacional:

Nuestra cultura, en tanto impulso hacia la emancipación seguirá siendo, hasta que esto se concrete, una *cultura de subversión* y por ende llevará consigo un arte, una ciencia y un *cine de subversión* (Getino/Solanas, citado en Getino 1978: 38-39; cursivas en el original).

Las ideas de Oesterheld respecto a su medio, la historieta, no apuntaban todavía hacia un fin tan explícitamente combativo, pero es revelador su

aporte a la reflexión del medio unos años antes, cuando en su artículo “La nueva historieta” de 1965 se refiere comparativamente al cine y su capacidad de “cambiar la forma de pensar o de sentir de cualquiera” y constata que es “el medio de expresión [que] puede llegar más adentro a parte del público, pues hasta las capas más inferiores de la sociedad tiene[n] acceso a él” (Oesterheld 2005: 39). Es decir, él alude precisamente a la función mediadora de una forma de sentir que Fernández L’Hoeste y Poblete proponen en relación a la historieta en Latinoamérica.

A diferencia de la trilogía documental de Getino y Solanas, *La hora de los hornos* (estrenada en 1968) cuya segunda y tercera parte exaltan la figura de Perón y su política nacionalista (como tercera vía y como opuesta a las fuerzas neocoloniales), en la historieta peronista de Oesterheld “[r]esulta sintomático en el texto el dimensionamiento de la figura de Evita por sobre la de Perón” (Vázquez 2010: 161). Evita es claramente el modelo a seguir, como hemos constatado más arriba. Aparentemente es ella la que se presta más —como “mártir, santa, madre” (Grinberg Pla 2013: 2) de la nación argentina—¹⁰ a encarnar el concepto de nación en el sentido peronista dentro de la historieta. Este concepto de nación en América Latina está, como hemos dicho, mediado por la comunicación de masas (Monsiváis 2000: 57), en particular la radio y el cine, que según Monsiváis difunden “la idea no de nacionalidad sino de sus formas de resentirla” (1978: 112). A través de las figuras del Che y de Evita, lo que intentan las historietas es, en cierto modo, una redefinición de lo nacional basada en los ideales de una sociedad más justa e igualitaria —como proyecto futuro o, en el caso de Evita, como un proyecto perdido y a reanudar—.

Pero tanto el mito como también su (re)construcción en un medio popular son ambivalentes, ya que el mito siempre es susceptible a la apropiación por parte de los medios masivos que a su vez contribuyen a la construcción mítica con la tendencia de vaciarlo de su contenido político, como analizó tempranamente Verón: “En los medios masivos, el Che Guevara se transmutó de inmediato en un personaje romántico, en un superhéroe; ley inexorable tal vez, de la comunicación de masas [...]” (Verón, citado en Vázquez 2010: 151). Algo similar se podría afirmar ciertamente también para el caso de Evita.

10 Estas figuras alegóricas son las que propone Valeria Grinberg Pla en su libro *Eva Perón. Cuerpo, género, nación* (2013) para describir la retórica hagiográfica de parte de sus seguidores.

El aporte de Oesterheld (y sobre todo de Murray, en *Evita*) se sitúa dentro de esta apropiación mediática como intento de ‘re’apropiación para fines nacionalista-peronistas y revolucionarios. Es por esto que recurre a menudo a documentos “auténticos”, como a fotografías en la parte gráfica y a las “voces originales” en la parte textual –sin conciencia crítica aparentemente de que estos “documentos” ya están a su vez mediatizados—. Al mismo tiempo, lo que persigue esta realización –y aquí coincide con la mitización en el sentido de Barthes a la que volveré más adelante– es la construcción de un sentido único y unívoco, como plantea también Vázquez: “A la manera de una ‘memoria visual planificada’, compusieron una matriz en la que la exaltación nacionalista se vuelve no sólo inevitable, sino su única razón de ser” (2010: 163).

La recurrencia a fotos y textos preexistentes es también comparable a los procedimientos estéticos y retóricos de los cómics montoneros que a su vez recurren a personajes historietísticos conocidos y los resemantizan –como analiza Reati–:

The re-semanticised comics and cartoons of the Montonero press show the extent to which emotionally loaded visual imagery and graphic symbols became a source of legitimacy for rhetorical predominance. This is why the Montonero press became filled with emblems, stars, and iconic figures, laid out in symmetric and predictable patterns, that provided a sense of identity through hypnotic repetition (Reati 2009: 108).

De manera similar se despliegan las estrategias discursivas en mayor o menor grado en las historietas: repetición, legitimación de la retórica a través de imágenes, los modelos narrativos predecibles (dados tanto por el relato heroico como por los signos textuales y visuales preexistentes). En lo que sigue se tratará de desentrañar desde la perspectiva semiológica de Barthes con mayor detalle las formas en que se construye concretamente el mito dentro de las historietas y el funcionamiento de éstas como medio que transporta su mensaje ideológico-político.

Mitología

El enfoque semiológico de Roland Barthes aporta no sólo una perspectiva crítica a las implicaciones ideológicas, sino también una descripción detallada del mito como signo. Si queremos analizar, entonces, los mitos en su

función ideológica hay que pensarlos desde la postura del lector de mitos que se apoya esencialmente en la naturalización: “todo sucede como si la imagen provocara naturalmente al concepto, como si el significante fundara el significado” (Barthes 1980: 121).

Para Barthes un mito es, en primer lugar, un sistema comunicativo, un mensaje, y según él cualquier signo se puede convertir en mito. En cuanto a su materialidad sostiene que “el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica” (Barthes 1980: 180). A esta lista se puede, además, agregar la historieta, como veremos en lo sucesivo. Barthes se propone dilucidar los procesos de mitificación que sostienen la cultura burguesa (como ideología dominante) y que se basan en la naturalización y la des-significación de la ideología, es decir, el mito burgués aparece no como parte de una ideología sino como lo natural y normal en las relaciones humanas (Barthes 1980: 126-129). El lugar del mito según él es tradicionalmente la derecha, aunque sí admite la existencia de mitos de izquierda (volveré sobre esto). El proceso de transformación de un signo en mito ocurre a través de la atribución de un nuevo significado a un signo ya existente, o sea, se trata de un metalenguaje construido sobre el sistema primario del lenguaje objeto. El modelo de signo de Barthes es triple: significante, significado y la relación entre ambos, el signo. Sobre este tercer término (que es “la asociación de los dos primeros” (Barthes 1980: 115)) se impone un nuevo signo que toma el primero, ahora denominado “sentido”, como forma que corresponde a un nuevo concepto; la relación entre ambos se llamaría significación del signo mítico, y este sistema de segundo grado en su totalidad constituye el metalenguaje. Este pasaje del signo al mito lo transforma (o deforma) a la vez: “Al devenir forma, el sentido aleja su contingencia, se vacía, se empobrece, la historia se evapora, no queda más que la letra” (Barthes 1980: 113). Sobre esta base del concepto de “mito” se intentará en lo sucesivo analizar diferentes aspectos del medio historieta (en su dimensión visual y textual). El objetivo es, por lo tanto, descubrir de qué manera operan los signos míticos y cómo estos mitos son (re)construidos en y por el medio cómic en los casos de *El Che* y *Evita*, formando en su totalidad el “gran mito” de ambos personajes.

Colores, estilos, fotografías

En lo visual llama la atención la diferencia de estilos gráficos, aunque ambas historietas fueron dibujadas parcialmente por el mismo dibujante e inventadas por el mismo autor: en el caso de *Evita*, tal como se publicó en 1970, los colores son chillones, llamativos, artificiales, y hay elementos que dialogan con el *Pop Art*, como observa también Vázquez: “La estética de la ilustración es esencialmente pop. El color estridente y los recursos gráficos utilizados parecen imitar la producción del arte masivo y comercial” (Vázquez 2010: 161). En cuanto a los colores Doeyo señala que se trata de “un coloreado algo ordinario, muy de la época [...], con abundancia de los colores planos, donde los violetas, verdes y amarillos sobresalen por sobre los demás” (Doeyo 2013: 4).

Además del coloreado se pueden apreciar otros elementos “pop”, por ejemplo, el dibujo de las sombras o el principio de la serialidad conocido por Warhol. La relación entre *Pop Art* y cómic merecería un estudio más profundo,¹¹ pero lo que se puede constatar superficialmente es que uno de los recursos del *Pop Art* (de Roy Lichtenstein, por ejemplo) es extraer imágenes estáticas o aisladas de cómics, es decir de una narración, y transformarlas en íconos. El procedimiento de Oosterheld y Breccia es similar y tiene —si bien aplicado dentro de una secuencia narrativa— básicamente el mismo resultado: la producción de íconos, de imágenes estáticas y estéticas (véase fig. 9).

Los colores en el caso de *El Che* son sólo blanco y negro, lo que dentro de los códigos del cómic, según Dittmar (2008: 163), puede ser percibido como una representación menos realista. Dejando de lado las razones externas (presupuestarias), esto puede interpretarse también como menos complaciente, ya que implica más asperezas, más resistencia para el lector, lo cual dialoga a nivel de la narración y la construcción temporal con la gran cantidad de analepsis que también dificultan la lectura.

11 Véase al respecto Thierry Groensteen (2011): *Bande dessinée et narration*. Paris: Presses Universitaires de France; sobre todo el capítulo 8 (“La bande dessinée est-elle soluble dans l’art contemporain?”).



Figura 9: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 133).

En *El Che* las formas, es decir el dibujo en las partes provenientes de la mano de Alberto Breccia, evocan en gran medida un realismo casi fotográfico (véase fig. 10), y como indica Vázquez, en ellas “las fotos son un dispositivo importante en la iconografía del Che y la historieta retrata, con la pasión del detalle, cada gesto inmortalizado en los afiches, gigantografías, portadas gráficas” (2010: 156-157).

Pero sobre todo hacia el final encontramos elementos que pertenecen a una gráfica más de avanzada y a la vez más política, correspondientes a las partes dibujadas por Enrique Breccia (véase fig. 11).



Figura 10: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 47).



Figura 11: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 92).

Montero formula una apreciación similar:

El resultado final es disímil: la parte de Alberto es correcta, hay oficio, pero no hay elementos originales, en un marco en que los textos se desbordan y los rostros se ajustan al realismo. En cambio, el trabajo de Enrique bordea lo genial, dibuja rostros inquietantes y experimenta con los negros y claroscuros para delinear secuencias de acción dramáticas (Montero 2013: 108).

En la parte de Enrique Breccia los personajes ya no se dibujan de manera realista sino de una manera más dramática y a la vez más difícil de descifrar: los soldados *rangers* en Bolivia parecen desfigurados, reducidos a su calidad de antagonistas malvados dentro del relato heroico, no es posible identificarlos como personas reales –lo cual traduce gráficamente los numerosos enigmas en torno a la muerte del Che y sus asesinos. Lo que se mantiene siempre reconocible es sólo la cara del Che, es decir que aquí, mediante esta realización, se anuncia ya el destino del Che como objeto de una infinidad de murales y afiches, con su rostro como ícono de una lucha política y revolucionaria –sobre esta función del rostro volveré más adelante.

En otro aspecto visual hay que constatar, además, que en *El Che* hay vastas partes difíciles de descifrar: en las escenas de combate, pero sobre todo hacia el final predomina el negro en las imágenes (véase fig. 12). Puede ser, en este caso, tanto una marca de ficcionalidad –porque se desconocían todavía muchos detalles– como una realización conforme a la connotación convencional del color negro como vinculado a la muerte. Esto culmina en la última viñeta que muestra sólo el rostro del Che muerto rodeado de sombras y oscuridad.



Figura 12: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 98).

En *Evita* el efecto de extrañamiento se produce esencialmente a través de los colores que establecen una distancia con la realidad, pero en algunos casos también es notoria la falta de detalles en las formas: son reducidas a su mensaje mítico, por lo cual a veces se destaca sólo la postura que connota soledad, una actitud combativa o maternal, o también el sufrimiento, según el caso, es decir, lo que encontramos a través de esta forma reducida es un concepto, tal como lo define Barthes como segundo término del mito. Es también por esto que toda la historieta se lee, no obstante, como “natural”: para la construcción del mito no sólo no hacen falta los detalles, sino que su función y su efecto residen precisamente en la reducción de un signo completo a la forma del mito.



Figura 13: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 156).

Mediante esta conceptualización del mito como signo vaciado de su historia, se explica, entonces, esta falta de detalles; el mito construido en ellas (entendidas como signo) suele basarse sobre un signo preexistente, a nivel visual a menudo una foto (véase figs. 13 y 14), o sobre un concepto (lucha, soledad, etc.), y para hacer operar el mito no hace falta mostrarlo en todos los detalles. En *El Che* la falta de detalles gráficos es por lo menos parcial

y se presenta sobre todo en los pasajes dramáticos que narran la guerrilla boliviana; pero a diferencia del caso de *Evita* esto se debe al hecho de que hay partes aún ilegibles en su historia por desconocimiento de lo que realmente sucedió; el mito, entonces, en estos pasajes está aún en proceso de formación, es decir que en términos de Barthes la historia no ha sido del todo reemplazada todavía por la naturaleza.



Figura 14: “El voto” (Public Domain, <http://es.wikipedia.org/wiki/Hospital_Presidente_Perón>, 15.2.2018).

Ritmos, montajes, historia

El carácter estático de la historieta de Evita, visible ya en los colores, continúa en el montaje que se caracteriza por elipsis entre la mayoría de las viñetas (que pertenece según McCloud al tipo de transición “subject-to-subject”, 1993: 71), lo cual tiene dos efectos: lleva, como antes mencionado, a nivel narrativo a un ritmo acelerado, ya que las viñetas se reducen a la representación de situaciones típicas, e implica a nivel ideológico un aporte a la formación del mito, en cuanto que atribuye un sentido a lo que fue Evita en vida: acelerada, trabajando incansablemente, sin parar y sin perder tiempo en cosas “inútiles” o cotidianas.¹²

12 Aquí otra vez se presenta una diferencia notable entre las dos versiones: en la de Oesterheld el ritmo parece mucho más pausado, aunque basado principalmente en el texto y no en las imágenes, que son las mismas. El texto, aparte de ser más “literario”, entra también más en detalle y no se aboca sólo a la construcción del relato heroico.

En términos del mito, lo estático es también analizable mediante la relación proporcional que establece Barthes: “a la pobreza cualitativa de la forma, depositaria de un sentido disminuido, corresponde la riqueza de un concepto abierto a toda la historia; a la abundancia cuantitativa de las formas corresponde un número pequeño de conceptos” (Barthes 1980: 114). Es decir, en este caso cada viñeta (tomada como forma del mito) corresponde a una cantidad pequeña de conceptos que conforman en su conjunto el mito de Evita: se repite una y otra vez su trabajo incansable, su probidad, su involucramiento casi amoroso y apasionado en la causa del pueblo.

El montaje en *El Che* coincide parcialmente con el de *Evita*, cuando se narran a manera de resumen los antecedentes de la infancia y juventud de Ernesto Guevara, lo cual produce una dinámica y un ritmo narrativo similar al de *Evita*: cada viñeta representa un episodio complementado por un comentario para contar y resumir los sucesos y el significado para la vida y el personaje del Che –aunque también en ellos hay bocadillos y por lo tanto estilo directo–. Los pasajes de Bolivia y una buena parte de la guerrilla cubana, en cambio, están formados por una narración dramática, directa y lenta que muestra en vez de resumir, con pocas cartelas y predominancia de texto diegético, es decir, bocadillos. Esta diferencia por lo menos parcial entre ambas historietas respecto al ritmo apunta también hacia los diferentes grados de mitización de los “signos” Che y Evita: el primero todavía tiene una historia (tanto en el sentido semiótico de Barthes, como en el de narración), en la segunda la historia ya ha sido reemplazada por la naturaleza, que, como afirma Barthes, es un recurso esencial del mito: “El mito es siempre metalenguaje; la despolitización que opera interviene a menudo sobre un fondo ya naturalizado, despolitizado, por un metalenguaje general, adiestrado para cantar las cosas y no para actuarlas” (Barthes 1980: 130). Desde el punto de vista semiológico, este mito que se (re) construye en *Evita*, implica entonces una despolitización –aunque dentro del contexto histórico puede ser intencionado, y funciona también, como un gesto político y como estrategia de resistencia–.

Voces, instancias narrativas, metalenguaje

En ambas historietas se utiliza la misma estrategia para autentificar lo narrado a nivel textual: el recurso repetido al documento histórico, “original”; en un caso es el *Diario del Che en Bolivia*, en el otro el texto autobio-

gráfico *La razón de mi vida*. Ambas historietas tienen en común también la falta de reflexión de estos textos, porque se incluyen con la misma función: avalar la autenticidad de lo narrado.¹³ Por lo tanto, lo que se produce en estas citas es una suerte de duplicación, o sea, en palabras de Barthes: un metalenguaje y una mitologización.

La instancia narrativa que predomina en la parte textual de las historietas es aparentemente una voz heterodiegética, una instancia que se mantiene fuera de la narración y que no se nombra. Pero en *El Che* se puede constatar algo significativo, de lo cual Vázquez hace caso omiso en su análisis (que sólo observa “un narrador omnisciente que no se involucra en la historia, pero de la cual es un ‘testigo confiable’” (2010: 157)): en algunas ocasiones toma la palabra una instancia narrativa que dice “nosotros”, homodiegética por lo tanto, pero que no es atribuible a la narración del *Diario del Che* ni a su publicación *Pasajes de la guerra revolucionaria*. Así por ejemplo, en una secuencia en la guerrilla cubana se lee en la cartelita: “Por fin los refuerzos, ahora somos ochenta, pero hay que instruirlos. En los caseríos de la sierra el Che vuelve a la medicina, nunca un médico por aquí” (Oosterheld/Breccia 2007: 65). Lo que se puede suponer entonces, es que la narración pasa a una instancia que –sin haber participado en los hechos– sí participa emocionalmente. Son precisamente estos pasajes donde la narración se aleja de su afán mimético y adquiere claros rasgos ficticios con un fin determinado: configurar al Che tanto como parte de un “nosotros” y sobre todo admirado por un “nosotros” que, tal como afirma Reemtsma, forma parte esencial de la figura del héroe. Lo que encontramos aquí, entonces, es un matiz de subjetividad en la que la voz supuestamente “neutra” de la instancia narrativa se muestra abiertamente y toma parte de alguna manera, tal como establece Groensteen para la instancia narrativa del cómic en general: “tout en demeurant extradiegétique, le récitant atteint au statut d’individualité, donc de personnage” (Groensteen 2011: 98). Es decir que aquí el mito (del relato “objetivo”) es contrarrestado y recupera algo de su historia (como sujeto hablante emocional y políticamente involucrado). En este sentido, es una instancia que se parece al “nosotros” propuesto por Getino y Solanas en su manifiesto, un “nosotros” opuesto al “ellos” que representa la personificación anónima de las fuerzas coloniales: “En la

13 En el guión original de Oosterheld también en este aspecto hay una diferencia respecto a la versión publicada en 1970: él recurre mucho menos a este pre-texto y siempre lo marca como texto ajeno mediante el uso de *verba dicendi*, no sólo mediante comillas como hace Murray.

situación neocolonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional. [...] Mientras tanto, existe una cultura *nuestra* y una cultura *de ellos*, un cine *nuestro* y un cine *de ellos*” (Getino 1978: 38; cursivas del original). Es decir, que al establecer la diferencia entre “ellos” y “nosotros”, con la que el texto de Oesterheld se identifica, el mito naturalizado (de la voz “neutra”) recupera su sentido original (personaje implicado ideológicamente).

En *Evita* también predomina la voz heterodiegética que cede la palabra frecuentemente a una instancia homodiegética autorizada: Evita misma a través de su libro *La razón de mi vida*. Pareciera entonces que el mito no permite un “nosotros”, porque, por un lado, no hay medida posible y, por otro lado, porque aparentemente se trata de contrarrestar mediante la “propia” palabra de Evita el fenómeno descrito por Tomás Eloy Martínez en su novela *Santa Evita*: “Dejó de ser lo que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que dijo y lo que dicen que hizo” (Martínez 1995: 21). Pero aun dejando de lado la cuestión de si al recurrir a *La razón de mi vida* el cómic recurre o no a la propia palabra de Evita (considerando la coautoría de Manuel Penella de Silva en este texto, aunque ella sí firmó el libro como propio), se puede argumentar que a través de esta estrategia la historieta se construye sobre otro mito: el de Evita en su autorrepresentación, en la que ya su mito (dentro del discurso peronista) se ha apropiado de la historia (de Evita como persona).

La relación entre imagen y texto adquiere, además, en *Evita* rasgos particulares que en realidad contradicen el carácter de la historieta como género: no sólo faltan los bocadillos y con ellos el estilo directo y la dramaticidad. En esto se puede reconocer también una estrategia del mito, que silencia a la Eva privada, diciendo cosas banales, cotidianas como una persona común y corriente¹⁴ —este uso de lenguaje objeto sería, sin duda, una desacralización para Murray, pero tampoco en el guión original de Oesterheld se encuentran bocadillos—. La relación texto-imagen se caracteriza además, en su dimensión cuantitativa, por ser una combinación “word-specific” en palabras de McCloud (“where pictures *illustrate*, but don’t significantly *add* to a largely *complete* text”, 1993: 153; cursivas en el

14 La misma lógica opera en la película animada *Eva de la Argentina* que recurre no sólo al documento fílmico, sino que utiliza como única voz del personaje Eva los discursos originales de la persona Eva Perón, con el fin de otorgarle a ella misma la palabra y así, al menos en el registro auditivo, acercarse a la Eva histórica. Con respecto al film véase el artículo de Grinberg Pla en este volumen.

original), lo cual se traduce en una relación en la que el texto parece siempre acorralar de alguna manera a las imágenes, que a menudo ocupan sólo la mitad o dos tercios de las viñetas.¹⁵ Este predominio del texto muestra que el significado no se pone a disposición del lector, que ya es significación y que por lo tanto no hay ningún margen de interpretación a nivel visual, sino una sola y única posibilidad de lectura.

Cuerpos, enfermedades, silencios

En *Evita* es significativa una ausencia u omisión: aparte del supuesto distanciamiento de Perón —que ocupa un lugar importante en la biografía de Alicia Dujovne y con el que juega también la obra dramática *Eva Perón* de Copi (1969)— faltan también las referencias claras a su enfermedad como algo ‘físico’. En general, ella es presentada constantemente, al menos a partir del momento en que empieza su labor para los descamisados, como un ser cada vez menos físico: come y duerme poco, deja de usar vestidos de gala y los cambia por el traje sastre.

La enfermedad sí se representa, pero de manera superficial: se la ve en la clínica, haciéndose exámenes, postrada en su cama, sin mencionar jamás la palabra “cáncer”. Este silencio se puede leer en el contexto del ensayo de Susan Sontag sobre la enfermedad como metáfora. Allí describe el carácter místico del cáncer y su dimensión metafórica que implica siempre un silencio: no se menciona, no se pronuncia la palabra, porque es algo obscuro, y el silencio tiene una función específica: “Any disease that is treated as a mystery and acutely enough feared will be felt to be morally, if not literally contagious” (Sontag 1979: 5). Esta lógica parece continuar hasta el presente: la biógrafa de Evita, Alicia Dujovne, en general crítica del proyecto peronista, relata casi con lujo de detalles la enfermedad de su personaje: el olor particular, por el cual Perón supuestamente la condenó a una habitación alejada de la suya y espació cada vez más sus visitas; se explaya sobre la soledad de la paciente, sobre sus dolores y su palidez (Dujovne Ortiz 1995: 380). En cambio Felipe Pigna (2012), otro biógrafo, más benévolo con el peronismo, no menciona ninguno de estos detalles.

La ausencia de la palabra “cáncer” dentro de la historieta es por lo tanto altamente elocuente en cuanto a su afán mitologizante —sobre todo en el

15 Esta relación cuantitativa se da también en la versión de Oesterheld, aunque la distribución en la página es diferente, al no incluir los textos dentro de las viñetas.

contraste con el guión original de Oesterheld, donde la palabra sí aparece—: nada debe ensuciar la memoria de esta heroína. Este silencio a la vez está relacionado con la excesiva acentuación de lo físico (y femenino de Eva en el discurso de sus detractores: allí ella aparece como “trepadora” de pasado dudoso, como ex-prostituta, hija ilegítima, y el cáncer se celebra como un regalo divino (después de su muerte aparece un *graffiti* por la ciudad que reza: “Viva el cáncer”¹⁶). Este discurso antievitista fundado en buena parte en su cuerpo explica la casi completa ausencia de su cuerpo, tanto sano como enfermo, en la historieta, y es el antecedente sobre el cual se construye este mito: la incorporeidad. Desde el enfoque del mito político tal como lo propone Hein-Kircher esto parece obedecer a un afán manipulador: “Therefore, a particular event or person is given a special significance – some facts are highlighted in the telling of their story while others are neglected or marginalised” (Hein-Kircher 2013: 15). Considerando el contexto histórico de los años 60 y 70 hay que tomar este mito de la incorporeidad como un intento de recuperar a Evita como mito ‘político’ y desprenderla de sus representaciones como ser ‘físico’ predominante dentro del discurso antiperonista. Aun así, desde la perspectiva de Barthes, se manifiesta en este aspecto de la historieta una deshistorización característica de la construcción del signo mítico.¹⁷

En *El Che*, en cambio, el lector encuentra a un héroe que al mismo tiempo es un “hombre de carne y hueso” (Vázquez 2010: 154) cuyo valor reside por Oesterheld en la experiencia (Vázquez 2010: 155). Él, a diferencia de *Evita*, sí aparece como ser físico, se acentúan una y otra vez las condiciones lamentables de su cuerpo en la selva boliviana, se mencionan el hambre, la suciedad e incluso una diarrea. En el caso del Che esto forma parte del mito sacrificial, es prueba de su sufrimiento y de su espíritu revolucionario: él, desde una posición cómoda de ministro en Cuba, vuelve a la guerrilla, a las privaciones y finalmente muere, y es su cuerpo el que avala este sacrificio.

16 Así aparece en la película *Eva Perón* de Juan Carlos Desanzo (1996), donde se muestran tanto el *graffiti* como las celebraciones de la oligarquía.

17 Sobre todo en este aspecto hay que diferenciar la versión publicada en 1970 de la versión guionada por Oesterheld mismo: Él sí menciona la enfermedad, incluso menciona el *graffiti*: “Tal vez nunca se entere de que en alguna pared alguien ha dejado escrito una leyenda infame: ‘Viva el cáncer’” (Oesterheld/Breccia 2013: 64).



Figura 15: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 51).

En ambas historietas, la muerte del héroe/la heroína ocupa un lugar importante dentro de la narración, en lo que se muestra a su vez una visión parecida a la planteada por los montoneros (que ya comienzan a formarse en esa época):

The notion of martyrdom resulted from a rhetorical as much as an ideological need, since the organization's message was enunciated with each sacrifice, death becoming an expressive act by which the message was sent to the people (Reati 2009: 107-108).

A esta retórica Reati diagnostica paralelos con el discurso totalitario, que sería según Barthes —como plantea a propósito de Stalin— el discurso donde el mito de izquierda se asemeja al mito de derecha (aunque sea éste el lugar “natural” del mito) y tiene la misma función naturalizante y despolitizante.¹⁸

El final de ambas historietas es, en este sentido, revelador; así lo considera también Vázquez, que para el caso del Che afirma que “la imagen explota su carga dramática mientras que en el cuadro final de Eva Perón [...] se invierte la fórmula: en su semblante sonriente, todo es luminosidad y resplandor. [...] Finalmente el cuerpo político sobrevive al físico” (Vázquez

18 Barthes describe la mitologización de Stalin como “una significación, por fin, que era un Stalin sacralizado en el que las determinaciones históricas eran fundadas como naturales, sublimadas bajo el nombre del genio, es decir, de lo irracional y de lo inexpressable; en este ejemplo la despolitización es evidente, muestra el mito en toda plenitud” (Barthes 1980: 132).

2010: 162). La imagen final del Che muestra al muerto, al “cadáver ‘vivo’”, como señala Vázquez (2010: 163), mientras que Evita es presentada como figura incorpórea, es decir, las viñetas que cierran las biografías continúan y concluyen con la misma lógica en que se trata el cuerpo en el transcurso de ambas historietas.

El rostro: mensaje y medio

En su *Mitologías*, Barthes analiza como un mito cotidiano el rostro de Greta Garbo y le atribuye una función mediadora entre lo sagrado y lo humano: “en ese rostro deificado se dibuja algo más agudo que una máscara: una suerte de relación voluntaria y por lo tanto humana [...]” (1980: 40). Carlos Monsiváis, a su vez, estudia la función del rostro en el contexto del cine mexicano, y observa una glorificación que tiene diferentes expresiones en el transcurso del siglo xx: desde la sacralización hasta lo arquetípico (1999). El rostro tiene, según él, una función destacada dentro de la cultura popular como formadora de la nacionalidad: “El desarrollo civilizatorio se afina en la colección de rostros a manera de elixires de la nacionalidad” (Monsiváis 1999: 11).

También en el caso de las historietas el rostro ejerce una función esencial, como ya se puede apreciar por el solo hecho de que ambas terminan con una viñeta que muestra el rostro en primer plano, estrategia visual que, como explica también Monsiváis, se relaciona con lo mítico: “El close-up es el inicio mistificado de la reivindicación femenina, y las Diosas de la Pantalla son por así decirlo *apariciones* en un sentido muy próximo al del misticismo” (Monsiváis 2000: 56; cursiva en el original). Esta consideración es, por cierto, aplicable sobre todo al caso de *Evita*, cuyo rostro también se presenta como extasiado y a la manera de una aparición.

También el rostro del Che, desde el enfoque semiológico de Barthes y el histórico-social de Monsiváis, se puede considerar como signo en el sentido de que se transforma en instancia mediadora que transmite el mensaje ideológico (revolucionario, en este caso), cifrado en clave sacralizada y sacrificial: el rostro del Che muerto –con los ojos abiertos que parecen enfrentar el porvenir y su propio destino de muerte– apela a las juventudes del mundo a continuar con su proyecto revolucionario. Con la misma toma y el mismo mensaje cierra el documental (estrenado poco antes de la aparición del cómic) *La hora de los hornos* de Getino/Solanas que pone en práctica una propuesta cinematográfica no sólo para una cultura de

masas revolucionaria, sino también para la liberación de la dominación neocolonial: “finalmente, en primerísimo primer plano el rostro de Guevara persiste en la pantalla durante varios minutos, mientras una voz en off interpela al espectador con un mensaje de resistencia y rebelión” (Vázquez 2010: 163). Es decir, que dentro de estas representaciones massmediáticas el rostro del Che se ha transformado o se está transformando en su propio mensaje revolucionario.

En ambos casos vemos también de qué manera sus rostros con los rasgos característicos y reconocibles en cualquier circunstancia (en *Evita*, el peinado, la sonrisa, la mirada benévola y extasiada, en *El Che* la barba, la boina, el habano, etc.), se transforma de imagen en modelo, es decir en lo que implica la palabra alemana de *Vorbild*, tal como la analiza Thomas Macho:

Por un lado, designa el esbozo anticipador, el modelo, el intento de una representación visual del futuro, por el otro lado, un ideal normativo, un determinado tipo de fama (de lo santo, creativo, heroico) que deben emular y a la que deben aspirar especialmente los jóvenes (Macho 2011: 13; traducción de la autora).¹⁹

Este aspecto del *Vorbild* está presente en ambos casos, por la forma en que se utiliza el rostro dentro de las historietas, y en ambos está presente el carácter de mediación entre lo divino como promesa de futuro (el rostro crístico del Che, la sonrisa extasiada de Evita, vinculado a un mensaje textual apelativo y dirigido al porvenir) y los lectores (jóvenes) que deben seguir el ejemplo. Monsiváis observa el poder formativo, modélico del rostro implicado en otro medio de masas, el cine de Hollywood:

Tonos del habla, vestimenta, instrucciones para el manejo del rostro y del cuerpo, gestualidad del cinismo y de la hipocresía, convicción íntima de la apostura o de la insignificancia facial, escuela del lenguaje de las familias (Monsiváis 2000: 56).

De forma similar encontramos en estas historietas el recurso a un medio de masas y popular para mediar un modelo, una manera de ser y actuar deseable para los argentinos y latinoamericanos, que aquí se establece desde

19 Cita original: “Einerseits bezeichnet er den antizipierenden Entwurf, das Modell, den Versuch einer visuellen Repräsentation von Zukunft, andererseits ein normatives Ideal, eine bestimmte Art von Prominenz (etwa des Heiligen, Kreativen, Heroischen), der zumal junge Menschen folgen und nacheifern sollen”.

la subversión y la resistencia. Finalmente, el mensaje está ya implicado en el rostro, no hace falta pronunciarlo, es suficiente mostrar el rostro, como sucede efectivamente en *Evita*, donde en la última viñeta el texto enfatiza el carácter histórico y por lo tanto pasado: “Eva Perón ya es algo más que política y conflictos sociales. Es historia argentina, americana y mundial” (Oosterheld/Breccia 2007: 166). El rostro es, entonces, el mensaje. En el caso de *El Che* el mensaje es apelativo (como citado arriba), y será otra imagen (la famosa fotografía de Alberto Korda) la que incluirá prospectivamente el mensaje y que aquí no ha reemplazado aún a la persona Che Guevara. Lo que se proponen las historietas es, entonces, explicitar en forma (más o menos) narrativa el “contenido”, el significado de estos rostros, pero no dicen otra cosa de lo que podría decir el rostro mismo.

Conclusiones: ¿hacia un “tercer cómic”?

Para concluir podemos afirmar en primer lugar que las historietas construyen la biografía de sus personajes esencialmente siguiendo la construcción narrativa del mito heroico. En ambas se puede comprobar, además, un intento de apropiarse de un medio popular para fines políticos de liberación (al menos dentro de la lógica peronista que es compartida por Solanas y Getino en el ámbito del cine). A la vez se trata, sobre todo en el caso de *Evita*, de un intento de reapropiarse del mito a través de este medio.

Pero se puede constatar al mismo tiempo una ambivalencia fundamental dentro de esta apropiación: según Barthes, el lugar del mito es tradicionalmente la derecha, la burguesía; la mitología de izquierda, aunque existe, suele ser pobre y torpe. Como ejemplo da el caso de Stalin, cuya única significación es la sacralización. Esta sacralización parece ser el objetivo de *Evita*, por lo que podemos afirmar que cada viñeta es un mito (o tal vez un mitema) que conforma el mito peronista de Evita, de lo cual dan cuenta a nivel visual las imágenes, que son casi sin excepción estáticas y obedecen siempre a la intención de afirmar el mito. Esto se presenta de manera diferente en la versión con texto de Oosterheld, que insiste menos en el relato mítico que en el relato personal (incluyendo dudas, la enfermedad, también el origen pobre, etc.). En el caso de *El Che*, el mito se resume esencialmente en la última viñeta y sólo se insinúa en algunas viñetas previas (cuando es mostrado con el habano y la boina, imagen también reproducida y difundida masivamente).

Al comparar estas dos historietas es posible apreciar, entonces, que el mito del Che está empezando a formarse, no hay sólo metalenguaje en términos de Barthes, sino que todavía hay rastros del lenguaje objeto; el de Evita, en cambio, en la versión de Murray ya está formado, la significación mítica ya está asignada, y la historieta representa fundamentalmente un intento de recuperar este mito, reprimido y silenciado tras la caída de Perón.

Desde un punto de vista estético probablemente sea más interesante la historieta del Che, ya que asistimos aquí a la producción de un mito, en el caso de Evita sólo a su reproducción en colores. Sobre todo en la versión textual de Murray, podríamos concluir en palabras de Barthes, que los autores se evidencian como ‘lectores’ de mitos; en la primera versión, escrita sólo por Oesterheld, y en una parte de *El Che*, en cambio, éste se muestra como guionista genuino y por eso —ésta es la tercera categoría de Barthes que relaciona al sujeto con el mito— como ‘productor’ del mito. Esto tal vez está determinado por la misma ideología peronista en la que se inscribe la versión textual de Murray, que dista de ser revolucionaria (y tiene, además, rasgos totalitarios), y probablemente se explique de la misma manera que el mito de izquierda que “surge precisamente en el momento en que la revolución se transforma en ‘izquierda’, es decir, en que acepta encubrirse, velar su nombre, producir un metalenguaje inocente y deformarse en ‘naturalaleza’” (Barthes 1980: 131).

Desde luego, hay que considerar el contexto histórico específico en el cual fueron producidas ambas historietas: Evita había muerto 17 años antes y su recuerdo ya había pasado por etapas muy diversas: desde la veneración oficial, con escuelas, calles y hasta una provincia con su nombre, el embalsamamiento de su cadáver para conservarla, hasta la negación total y el intento de borrarla de la historia argentina. Tal vez es por esto que en la versión finalmente publicada era necesario reproducir el mito de Evita según la versión peronista en vez de interrogarlo críticamente o reescribirlo agregando alguna faceta nueva —cosa que sí emprende Oesterheld en su versión textual—. El caso del Che difiere indudablemente por las circunstancias históricas: muerto apenas dos años antes de producirse la historieta, cuando la evaluación de su aventura boliviana no estaba terminada, la historia (entendida también como narración) todavía se impone, precisamente en esta parte, por sobre el mito.

Queda en evidencia, entonces, que la (re)producción de un mito, aun siendo “progresista” o de izquierda (lo cual en el caso de Evita puede resultar por lo menos discutible), tiene siempre algo estático, naturalizante y des-

historizante. Sólo dentro de su contexto específico (histórico y mediático) puede desplegar la función política que persigue (como redefinición tanto de la nación como de las formas de sentirla), es decir, desde un punto de vista semiológico el mito en sí tiende a perder su mensaje revolucionario.

Referencias bibliográficas

- ACCORSI, Diego (2007): “Un poco de historia”. En: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto: *Evita/El Che*. Buenos Aires: Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta, pp. 12-14.
- BARTHES, Roland (1980): *Mitologías*. México, D.F.: Siglo XXI.
- CAMPBELL, Joseph (1956): *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Meridian Books.
- COPI (1969): *Eva Perón*. Paris: Christian Bourgois.
- DESANZO, Juan Carlos/FEINMANN, José Pablo. *Eva Perón*. Aleph Producciones/INCAA, Argentina, 1996, 120 min.
- DITTMAR, Jakob (2008): *Comic-Analyse*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- DOEYO, Javier (2013): “La historieta que todos conocen, pero que nadie vio”. En: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto: *Evita. Vida y obra de Eva Perón*. Buenos Aires: Editorial Matreros, pp. 3-5.
- DORFMAN, Ariel/MATTELART, Armand (1972): *Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DUJOVNE ORTIZ, Alicia (1995): *Eva Perón. La biografía*. Buenos Aires: Aguilar.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor/POBLETE, Juan (eds.) (2009): *Redrawing the Nation. National Identity in Latin American Comics*. New York: Palgrave Macmillan.
- GETINO, Octavio (1978): *A diez años de “Hacia un tercer cine”*. México, D.F.: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- GETINO, Octavio/SOLANAS, Fernando. *La hora de los hornos*. Argentina, 1968, 264 min.
- (1978): “Hacia un tercer cine”. En: Getino, Octavio: *A diez años de “Hacia un tercer cine”*. México, D.F.: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 37-56.
- GRINBERG PLA, Valeria (2013): *Eva Perón. Cuerpo, género, nación. Estudio crítico sobre sus representaciones en la literatura, el cine y el discurso académico desde 1951 hasta la actualidad*. San José: Universidad de Costa Rica.
- GROENSTEEN, Thierry (2011): *Bande dessinée et narration*. Paris: Presses Universitaires de France.
- HEIN-KIRCHER, Heidi (2013): “Social Master Narratives: Romanticisation and Functionalisation of Personalities and Events through Political Myths”. En: Rothstein, Anne-Berénike/Tous, Pere (eds.): *“Evita vive”. Estudios literarios y culturales sobre Eva Perón*. Berlin: Ed. Tranvía.

- HKWM (*Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*) (2004): Tomo 6.1., entrada "Held". Hamburg: Argument-Verlag, columnas 55-63.
- MACHO, Thomas (2011): *Vorbilder*. München: Fink.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones*. México, D.F.: Ediciones G. Gili.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1995): *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta.
- MCCLOUD, Scott (1993): *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton: Tundra.
- MONSIVÁIS, Carlos (1978): "Notas sobre cultura popular en México". En: *Latin American Perspectives*, 16, 5, 1, pp. 98-118.
- (1999): *Rostros del cine mexicano*. México, D.F.: Américo Arte Editores.
- (2000): *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama.
- MONTERO, Hugo (2013): *Oesterheld. La biografía. Viñetas y revolución*. Buenos Aires: Editorial Sudestada.
- OESTERHELD, Héctor Germán (2005): "La nueva historieta". En: *La Bañadera del Cómic: Oesterheld en primera persona*. Buenos Aires: Ed. La Bañadera del Comic, pp. 38-39.
- OESTERHELD, Héctor Germán/BRECCIA, Alberto (1970): *Vida y obra de Eva Perón. Historia gráfica*. Buenos Aires: sin editorial.
- (2007): *Evita/El Che*. Buenos Aires: Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta.
- (2013): *Evita. Vida y obra de Eva Perón*. Buenos Aires: Editores Matrones.
- PERÓN, Eva (1951): *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser.
- PIGNA, Felipe (2012): *Evita. Jirones de su vida*. Buenos Aires: Planeta.
- REATI, Fernando (2009): "Argentina's Montoneros: Comics, Cartoons, and Images as Political Propaganda in the Underground Guerrilla Press of the 1970s". En: Fernández L'Hoeste, Héctor/Poblete, Juan (eds.): *Redrawing the Nation. National Identity in Latin/o American Comics*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 97-110.
- REEMTSMA, Jan-Philipp (2009): "Der Held, das Ich und das Wir". En: *Mittelweg* 36, 4, pp. 41-64.
- SONTAG, Susan (1979): *Illness as Metaphor*. New York: Vintage Books.
- VÁZQUEZ, Laura (2010): *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós.

¿Qué pasa todavía con “Eva de la Argentina”? Contando una vez más la vida de Eva Perón entre historiografía, política y cultura popular

Valeria Grinberg Pla

En el 2011, con el filme *Eva de la Argentina*, María Seoane¹ propone una nueva versión de la vida de Eva Perón, que viene a sumarse a la larga lista de biografías (de corte histórico, periodístico o literario) en formato tanto textual como cinematográfico que sucedieron a la publicación de *La razón de mi vida*, su autobiografía, en septiembre de 1951.

En efecto, por más de medio siglo, intelectuales, políticos, artistas e historiadores han intervenido en el debate sobre la identidad argentina y el destino político del país a partir de las más diversas interpretaciones de Eva Perón, en las que su cuerpo se ha convertido literalmente en un botín de guerra, espacio privilegiado en el cual negociar la identidad nacional. Por eso, la cuestión que quiero abordar con respecto a este nuevo filme de Seoane es la siguiente: ¿cómo se posiciona *Eva de la Argentina* con respecto a las narrativas textuales y audiovisuales ya existentes sobre su persona en este campo de batalla por determinar su significado y apropiarse de su legado? Y, en particular, ¿qué aporta la estética del dibujo animado a los saberes que circulan sobre Eva Perón? Para poder responder a estas preguntas, me permito comenzar con un recorrido crítico de sus representaciones así como de las estrategias discursivas que las determinan.²

1 La directora y guionista María Seoane es conocida sobre todo por su crónica *La noche de los lápices* (1986), en la que se basa la película del mismo nombre.

2 Lo que presento a continuación es una síntesis ampliada y actualizada de las conclusiones de mi estudio *Eva Perón: cuerpo-género-nación* (2013).

De santa a puta y de revolucionaria a Bella Durmiente: breve panorama de las representaciones de Eva Perón

Aunque la cantidad de obras que negocian discursivamente la identidad argentina a partir de interpretaciones de Eva Perón es prácticamente inabarcable, es posible identificar propuestas clave, ya sea por su amplia difusión, como por su repercusión intertextual e intermediática. Una de ellas, por ambos motivos, es su ya mencionada autobiografía, *La razón de mi vida*. El aporte fundamental de este texto consiste en afianzar en la memoria cultural su representación como madre de la nación, cuya acción política se origina en el amor por Perón y por el pueblo, ambos basados en un sentimiento de “indignación frente a la injusticia” (Perón 1951: 16).

En el registro cinematográfico, dos documentales, ambos producidos por encargo de la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación en 1952 con motivo de su fallecimiento el 26 de julio de ese año, marcan el inicio de la filmografía sobre su persona: *Y la Argentina detuvo su corazón*, dirigida por Edward Cronjager y filmada en *technicolor* (lo que fue una novedad para la época), y la más tradicional *¡Eva Perón inmortal!* de Luis César Amadori, filmada en blanco y negro. Producciones cinematográficas posteriores, a su vez, han incorporado —como material documental de archivo— sobre todo las tomas de *¡Eva Perón inmortal!*, en las que la cámara capta interminables filas de personas asistiendo a su velorio. El tono intimista de la autobiografía contrasta de manera significativa con el carácter monumental de las imágenes de los funerales de Eva Perón proyectadas en ambas películas. En efecto, si bien los narradores en *off* de ambos documentales retoman la retórica místico-religiosa de *La razón de mi vida*, la superabundancia de sentimentalismo que se desprende de sus palabras se encuentra en flagrante contraste con la frialdad de los encuadres, que en lugar de revelar la congoja de las multitudes, nos presentan filas inacabables de seres disciplinados e incólumes.

Ahora bien, la retórica místico-religiosa inscribe a Eva Perón en el debate sobre la nación argentina. Es más, es a partir de esta retórica que el peronismo logra su aceptación social en una época en la cual una mujer joven (que además era pobre, ilegítima e “inculta”) no hubiera podido obtener un lugar en la vida política del país. Dado que la irrupción de Eva Perón en la escena pública coincide con la entrada de las masas en la política nacional, es posible comprender por qué su cuerpo sublimado como

mártir-santa-madre es la alegoría de una nación que recién con el discurso oficial del primer peronismo es aceptada socialmente.³

La alegoría de lo nacional como familia articulada por esta retórica, en la que el matrimonio de los Perón ocupa el lugar de los padres protectores, está marcada, además, por una concepción paternalista y autoritaria de la política, que transfiere a dicho espacio las reglas del juego y los valores de la familia tradicional y cristiana.⁴ Por último, la muerte temprana de la líder más carismática del peronismo es interpretada como el máximo exponente de su entrega desinteresada: según la mística creada por el discurso oficial del peronismo a partir de 1951, el cáncer y su renuncia a la vicepresidencia son parte de un destino divino y patriótico a la vez. La muerte temprana confirma finalmente la autenticidad del sacrificio, validando al mismo tiempo el discurso político que produce su imagen de mártir. Otro ejemplo emblemático de esta tendencia es la biografía *Mi hermana Evita* (1971) de Erminia Duarte y, más recientemente, *El Evangelio de Evita* (2003) de Carlos Balmaceda.

Al mismo tiempo, un sinnúmero de otras biografías, también en todos los formatos imaginables, la ha retratado como una trepadora arribista que supo usar su cuerpo para doblegar la voluntad de Perón y por extensión la de todos los hombres de la Argentina, desde una retórica de lo secular que percibe el cuerpo femenino, bastardo e iletrado de Eva Perón como amenaza. El texto canónico de esta tendencia es *Eva Perón. La mujer del látigo* de Mary Main (publicado en 1952 en inglés bajo el título: *Evita. The Woman with the Whip*; la versión en español es de 1955). Ejemplos

3 Aquí hago referencia a la reconfiguración del imaginario de lo nacional a partir del empoderamiento y consecuente visibilidad de los sectores populares, producto de la llegada del peronismo al poder. Históricamente, la base política del peronismo fueron los despectivamente llamados “cabecitas negras”, es decir, la población mestiza, pobre, rural, con bajos niveles de educación formal, que había migrado a la ciudad de Buenos Aires en busca de trabajo a consecuencia de la crisis de los años treinta. Este amplio grupo social adquiere su ciudadanía política de la mano del peronismo, lo cual a su vez implicó un replanteamiento de lo argentino (anteriormente definido como blanco, europeo, es decir “civilizado” en el sentido sarmientino del término, y vinculado a la tenencia de la tierra —no al trabajo—). Esta es la nación bastarda representada alegóricamente por Eva Perón.

4 En este contexto es interesante señalar lo siguiente: varios afiches publicitarios que circularon en Argentina en 2013 consisten en un fotomontaje de una toma ya clásica de Juan Perón abrazando a Eva y una foto de Néstor Kirchner abrazando a Cristina Fernández, lo cual —evidentemente— reafirma la idea de que estos últimos son los nuevos padres de la nación, en la tradición establecida por la retórica místico-religiosa del primer peronismo.

cinematográficos de esta tendencia son la película argumental *Evita* (1996) de Alan Parker, basada en la ópera-rock homónima de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber, y el documental *Evita. The Documentary* (2007) de Eduardo Montes-Bradley.

La retórica de lo secular se constituye como claro contradiscurso de la retórica místico-religiosa, por lo que reduce a Eva Perón a su cuerpo, al cual niega toda intención política. En una palabra, mientras la retórica místico-religiosa sublima por completo lo corporal, para perfilarla como mártir-santa o madre abnegada de la nación argentina, la retórica de lo secular tiende a exacerbar una corporalidad abyecta y amenazante a través del motivo de la puta con el objeto de demostrar que Eva buscaba doblegar a Juan Perón, en una metonimia de su sed de control sobre toda la nación. De este modo, la retórica de lo secular opone al relato del sacrificio por los otros el relato de la entrega del cuerpo a cambio de poder. En muchos de esos textos, “esa mujer” será innombrable como si la sola mención de su nombre pudiera desatar la fuerza reprimida de la Argentina bárbara con la cual es asociada.

Si bien la primera biografía de Eva Perón determinada por la retórica secular es la ya mencionada *Eva Perón. La mujer del látigo* de Mary Main, este texto, junto a todos los que le siguen, incorpora el discurso oral de corte antiperonista de ciertos grupos sociales, fundamentalmente los círculos militares y la clase alta, que no toleraban la intromisión del cuerpo de una mujer joven, pobre y casi sin educación formal en el ámbito masculino del poder político y habían puesto a circular innumerables chismes y supuestas anécdotas tendientes a demostrar que Eva era puta. Por cierto, y de modo perturbadoramente significativo, la retórica de lo secular tiene su auge entre fines de los años setenta y comienzos de los ochenta, durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). No por casualidad, la mayoría de los textos fueron publicados fuera de la Argentina en donde, sobre todo en los primeros años de la dictadura, el peronismo fue tabú. Tampoco sorprende que las visiones más negativas de Eva Perón provengan de los Estados Unidos o del Reino Unido, potencias ambas que se opusieron a la política de Perón y en torno a las cuales se nucleó gran parte de la oposición. Me refiero, por ejemplo, a *Evita: First Lady: A Biography of Eva Peron* (1978) de John Barnes, el libro *Eva Peron* de George Bruce (publicado en Londres en 1970, la traducción al español, bajo el título *La Evita de los “descamisados”*, es nada menos que de 1976) y *The Return of Eva Peron with The Killings in Trinidad* de Vidiadhar Naipaul (1980), así como

también la mundialmente conocida ópera-rock *Evita* (1976, 1978, 1979) de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber. Todos ellos se basan de manera más o menos explícita en la biografía de Mary Main.

No obstante, tres escritores argentinos –Copi (1969), Néstor Perlongher (1983) y José Pablo Feinmann (1999)– retoman el motivo de la puta como representación certera de Eva Perón no para desmentirlo con un contradiscurso que establezca su santidad, sino para develar la violencia de la norma patriarcal en la que se asienta la condena de su sexualidad. Como dice el personaje Jamandreu en la película *Eva Perón* dirigida por Juan Carlos Desanzo (y con guión de Feinmann): es precisamente su condición de mujer, pobre y puta, lo que la convierte en alegoría de la Argentina postergada. Esta película, que se estrenó en 1996, en plena época menemista, narra la vida de Eva Perón para proponer por su intermedio una definición del peronismo como movimiento revolucionario de masas, de modo que Feinmann y Desanzo ponen en cuestión la resignificación del peronismo llevada a cabo por el entonces presidente Carlos Menem. Consecuentemente, el filme se alinea con muchas de las reinterpretaciones características de finales de los años sesenta las cuales se inscriben en el discurso latinoamericano de liberación nacional y están claramente determinadas por una retórica revolucionaria. En efecto, la relectura del peronismo desde la izquierda implicó –entre otras operaciones ideológicas– una apropiación, transformación mediante, de la figura de Eva Perón. Así, como señalan Paola Cortés Rocca y Martín Kohan, los montoneros (la juventud revolucionaria peronista) recurren a ella en sus discursos políticos como símbolo de combatividad popular:

[L]a figura verdaderamente revolucionaria dentro del primer gobierno peronista, emblema por lo tanto, de lo que pretendía ser el peronismo de izquierda, Evita habría de resucitar con la realización del proyecto transformador que impulsaban los montoneros. Aquel cruce de consignas [...] –por un lado, “Si Evita viviera, sería montonera”; por el otro sin cláusulas condicionales “Evita vive”– hablaba de una Evita que volvía a la vida, pero volvía a la vida en tanto que montonera. Es la Evita de camisa y pelo al viento: la que perdió el rodete y el trajecito sastre; es la evocada en la consigna: “Perón/Evita/la patria socialista” (Cortés Rocca/Kohan 1998: 104).

Tanto el estudio de Juan José Sebreli, *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* (1966), como la biografía de Otelio Borroni y Roberto Vacca publicada en 1970 son sintomáticos de este cambio de paradigma hacia una retórica revolucionaria. A su vez, el poemario *Eva Perón en la hoguera* (1972)

de Leónidas Lamborghini constituye una expresión emblemática de esta retórica en el ámbito de la literatura. Más adelante, en el contexto de la reapertura democrática de 1983, resurgen las interpretaciones de Eva Perón como alegoría de la nación postergada e ineludible líder comprometida con la justicia social, con películas como *Evita: quién quiera oír que oiga* (1984) de Eduardo Mignogna. De manera similar, a partir de mediados de los años noventa, en el marco de las discusiones sobre el significado del peronismo agudizadas por las políticas neoliberales de Menem, Eva Perón fue puesta en escena para proponer una alternativa peronista revolucionaria, en películas como la ya mencionada *Eva Perón* de Desanzo y Feinmann.

Por último, la figura de la compañera Evita volvió a cobrar relevancia para los movimientos sociales de izquierda a partir de la crisis del 2001. Un buen ejemplo de su prominencia puede verse en la creación, en el año 2003, del Movimiento Evita.⁵ Otro ejemplo altamente significativo lo constituye la inauguración, el 26 de julio de 2011, de un retrato gigante del rostro de Eva Perón (diseñado por Daniel Santoro y Alejandro Marmo), en la fachada del edificio del Ministerio de Desarrollo Social, situado en pleno centro de Buenos Aires, por parte de la presidenta. En este acto, Cristina Kirchner no sólo asume su relación política con Eva Perón, sino que además reafirma la presencia de esta última en la iconografía de la ciudad.

Tanto el filme *Eva de la Argentina* como la cinta *Juan y Eva* de Paula de Luque, fueron estrenados el mismo año, en el 2011, es decir a diez años de la crisis del 2001. Ambos participan con su propuesta de esta nueva ola de la retórica revolucionaria para la cual el nombre y el rostro, la voz y la acción de Eva Perón siguen siendo alegoría prometedora de una nación deseada y otra vez posible.

La imagen revolucionaria de Eva Perón está anclada en una concepción de género que asocia lo masculino con lo racional y lo femenino con

5 “**Los argentinos hemos sufrido muchos años de oscuridad, injusticia social y dependencia económica.** Muchos años de neoliberalismo que sumieron a nuestro país en el peor de los infiernos. El Pueblo en la calle dijo basta en aquel 20 de diciembre. Así empezó el principio del fin de esa larga y nefasta noche de la historia. Un nuevo sol empezó a asomar el 25 de mayo del 2003. [...] El movimiento que soñamos debe ser capaz de ser síntesis de las luchas de resistencia al modelo neoliberal y las construcciones políticas que no claudicaron en las banderas históricas [...] en un proyecto nacional de liberación. Hemos pensado en ponerle un nombre a esta voluntad política que es a su vez una gran convocatoria: **MOVIMIENTO EVITA**” (Movimiento Evita, s.f.; negritas y mayúsculas en el original).

lo intuitivo, la naturaleza, los afectos. Es a partir de esta concepción binaria y simplista de los géneros que el carácter revolucionario que le atribuyen, se expresa por su apasionamiento por la causa de Perón y la justicia social. La Eva Perón revolucionaria es una rebelde nata, motor que impulsa a todo el movimiento peronista. Desde esta retórica, su renuncia a la candidatura a la vicepresidencia es vista de dos maneras: o bien como imposición de Juan Perón, quien no compartía sus ideas revolucionarias (es la postura de José Pablo Feinmann, evidente en su ya mencionado guión, y de Alicia Dujovne Ortiz en *Eva Perón: La biografía* [1996]), o bien como condición necesaria para poder ejercer su poder libre y espontáneamente, sin ataduras burocráticas (es la perspectiva de *Eva Perón en la hoguera* de Lamborghini y de *La mujer argentina antes y después de Eva Perón* (1975) de Abeijón y Lafauci).

Finalmente, numerosas representaciones de Eva Perón recurren a la retórica del cuento de hadas. La vertiente cándida de esta retórica propone ver su vida como una repetición de la historia de la Cenicienta, quitándole todo peso político a sus acciones, y recubriendo su cuerpo con un manto de infantilidad. Es interesante constatar que esta retórica maravillosa aparece ya parcialmente en textos como *La razón de mi vida*, en los que la imagen de la santa-madre de la nación coincide a veces con la del hada protectora, cuyo “día maravilloso” fue aquel en el que conociera a Juan Perón. La romantización del encuentro de ambos a través de una narrativa que hace girar la vida de Eva Perón en torno a su ascenso social a partir de la relación entre ambos, es articulada de manera simplista en la ópera-rock *Evita* y en su contraparte cinematográfica, como variante argentina y latinoamericana de la historia “universal” de la Cenicienta. Así lo expresa en pocas palabras la letra del tema “High Flying, Adored”: “local girl makes good, weds famous man” (Rice/Lloyd Webber 1977: 37). El filme de Paula de Luque, *Juan y Eva*, apuesta precisamente a desestabilizar esta narrativa por lo que reescribe la historia de amor con el objeto de politizarla.

A través de la vertiente perversa de la retórica del cuento de hadas, en cambio, el cuerpo de Eva Perón es apropiado desde una mirada heterosexual masculina en la que el deseo de poseer a la mujer y dominar la nación son fácilmente intercambiables. La figura de la Bella Durmiente y de Blancanieves permiten dar forma a estas fantasías necrofilicas con Eva Perón. Como plantea Andrés Avellaneda en “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura”: “mientras las escrituras literarias que invocan al cuerpo vivo (Copi, Perlongher) conciben a Eva Perón como un artefacto discursivo

desde el que [...] pensar (políticamente) el texto [...] de la sociedad argentina” (2002: 119), los textos literarios que la inscriben en el imaginario como cadáver hurgan en su cuerpo muerto, para clausurar el país bastardo que representa (es lo que hace, por ejemplo, Borges en su cuento “El simulacro” (1960)) o como reflexión sobre los despojos del peronismo y de la nación. En mi opinión, el otro elemento perturbador que también aparece en estas narrativas es un discurso libidinal en donde el poder político y la potencia sexual, lo literal y lo figurado se repliegan y condensan en un sólo deseo: el de poseer, controlar y domesticar a Eva Perón. Entre las narrativas obsesionadas con su cadáver destacan los cuentos “Esa mujer” (1965) de Rodolfo Walsh y “El único privilegiado” (1991) de Rodrigo Fresán así como el filme *Evita. La tumba sin paz* (1997) de Tristán Bauer y Miguel Bonasso. Al delinear la imagen de Eva Perón siguiendo los preceptos que definen a la Bella Durmiente o a Blancanieves, además de transformarla en una hermosa e inocente princesa víctima de una injusticia, se genera la expectativa de su renacimiento maravilloso o, al menos, literario. Así, los relatos que narran el peregrinaje de su cadáver o alguna de sus etapas proponen alegorías del devenir incierto de la nación a manos de los militares. En estas escrituras, poseer el cuerpo significa no sólo controlar o domesticar a la figura histórica, sino también apropiarse del legado del peronismo y con él del destino de toda la nación, cuya cifra sobreescribe el cadáver. Esa Eva Perón, que en la novela *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez se resiste a ser sólo un cuerpo inerte, tanto en los cuentos de Fresán y Walsh como en las memorias de Pedro Ara (1974) (el patólogo que la embalsamó) es botín de guerra a merced de una mirada heterosexual masculina que proyecta sus fantasías de redención, dominio o placer por medio de un discurso ambiguo que no distingue entre lo privado y lo público, lo personal y lo nacional.

Como explico más adelante, en *Eva de la Argentina*, María Seoane incluye, a través del recurso a una estética policial negra, un recorrido crítico por esta apropiación del cuerpo muerto de Eva Perón, condenando a los autores intelectuales y materiales del mismo, y reivindicando a su vez el proyecto de recuperación del cuerpo robado emprendido por Rodolfo Walsh en “Esa mujer”.

Un nuevo aporte a la retórica revolucionaria desde la estética del cómic: *Eva de la Argentina*

En efecto, no es casual, aunque sí novedosa, la decisión de Seoane de narrar la biografía de Eva Perón desde la perspectiva del escritor y activista político desaparecido por la última dictadura militar Rodolfo Walsh, autor del ya mencionado cuento “Esa mujer”, de la crónica policial *Operación masacre* (1957), y de la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, escrita y circulada clandestinamente el 24 de marzo de 1977, con motivo del primer aniversario del golpe de Estado del año anterior. La narración tiene lugar específicamente en el transcurso del año que va del golpe de 1976 al secuestro del propio Walsh, ocurrido un día después de la difusión de la “Carta abierta”. Al contar la historia de Eva Perón desde la perspectiva imaginada de un intelectual y militante ejemplar, que participó con su obra política, periodística y literaria en la resignificación del peronismo como movimiento revolucionario de masas, *Eva de la Argentina* contribuye a reafirmar la imagen de ésta como motor, guía e inspiración del mismo. La rememoración que hace Walsh de la vida y muerte de Eva Perón, a la luz de las causas que despertaron su interés por ella y el peronismo, constituye entonces el hilo conductor, de modo que la puesta en escena del personaje Rodolfo Walsh es una pieza clave del engranaje de la retórica revolucionaria que determina la película. Tanto Walsh como todos los otros personajes son dibujos animados. Más allá de la novedad estética que esto representa, es muy interesante desde la intencionalidad política del filme. En efecto, el recurso a la historieta, formato por excelencia de la cultura popular, va de la mano de la imagen del peronismo como movimiento popular de masas⁶.

La trayectoria escritural y política de Walsh justifica no sólo la inserción temática de Eva Perón en el contexto de la última dictadura militar, sino también, a nivel formal, el uso de una estrategia narrativa de carácter docuficcional.⁷ En efecto, Rodolfo Walsh fue uno de los primeros autores latinoamericanos en experimentar con la combinación de la crónica periodística y el género policial a fin de confrontar al Estado con sus crímenes, en su ya clásico *Operación masacre*, en el cual denuncia los fusilamientos

6 Véase sobre el tema el artículo de Karen Genschow en esta publicación.

7 Por docuficción entiendo una forma híbrida que combina modos de representación ficcionales y no ficcionales, la cual —como explican Christian von Tschilschke y Dagmar Schmelzer— “supera barreras mediáticas y de género [entrecruzando] elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales” (2010: 16).

ilegales ocurridos en 1956 en la localidad de José León Suárez, en la provincia de Buenos Aires (Close 2008: 95; Padura 2000: 136).

En el caso concreto de *Eva de la Argentina*, este entrecruzamiento entre ficción y documentación incluye estrategias de y referencias a múltiples géneros y medios. Tanto por su temática como por su enfoque, el filme participa del cine histórico y de la memoria, ambos docuficcionales por definición. Por su recurso al cine de animación con el objeto de proponer una nueva narrativa audiovisual de Eva Perón anclada en la cultura popular, *Eva de la Argentina* incursiona además en la historieta y el dibujo animado,⁸ vinculando su narrativa a la iconografía peronista de los años cincuenta y a la *pulp fiction*, con un énfasis en la estética del género negro. Este formato permite articular un relato de la vida de Eva Perón en el cual reverbera una pedagogía de la Historia entendida como acercamiento a la sensibilidad popular. En una palabra, la estética del dibujo animado conjuga el gesto didáctico con la búsqueda de una relación de afinidad entre forma y contenido, ambos definidos como ‘populares’, tanto en lo cultural como en lo político.

La primera imagen del filme, un fondo negro en el que una máquina invisible de escribir teclea la dedicatoria a Francisco Solano López y Rodolfo Walsh mientras escuchamos el sonido de un tren acercándose, establece desde el comienzo la filiación de la propuesta en la historieta y la crónica policial, la escritura de denuncia y el compromiso político. Y así como Rodolfo Walsh es convertido en personaje y narrador de la historia de Eva Perón, los dibujos a través de los cuales se narra su historia son obra de Francisco Solano López, quien fuera el primer ilustrador de *El Eternauta*, la mítica historieta creada por Héctor Oesterheld.

Finalmente, la película incluye imágenes y grabaciones de archivo, que recorren los hitos de la vida pública de Eva Perón: desde las primeras planas de revistas como *Sintonía*, *Guión* o *Cine argentino*, y los fotogramas de sus apariciones en *La cabalgata del circo* y de otras actuaciones, hasta las imágenes del velorio, pasando por sus discursos políticos e intervenciones en actos públicos de campaña o gobierno. Todos estos documentos constituyen la base explícita de datos preexistentes al nuevo relato de la vida de Eva Perón con el que opera *Eva de la Argentina*. En tanto documentos ampliamente circulados en múltiples ocasiones, se trata de textos recono-

8 Holy Cowl es el director de animación en 2D y Sergio Fernández el director de animación en 3D.

cibles por todos los argentinos (y por muchos otros espectadores también familiarizados con el artefacto cultural Eva Perón) cuya integración en la secuencia narrativa animada cumple precisamente la función de validarla. Esto se debe, obviamente, al pacto de lectura que adjudica veracidad a toda fuente documental que haya superado el requisito de falsificación.

Al mismo tiempo, el reconocimiento colectivo e intersubjetivo de las imágenes documentales incorporadas en *Eva de la Argentina* como auténticas reafirma la validez de toda la secuencia narrativa propuesta por la película. Si las fuentes documentales tienen por objeto autenticar la interpretación de Eva Perón que este filme propone, las imágenes animadas son las que indican cómo debemos interpretar el acervo compartido de datos sobre su vida que el filme circula. Un ejemplo claro de esta estrategia puede verse en la secuencia narrativa sobre su etapa actoral, en la cual la estética del *film noir* sirve para articular una revisión feminista sobre las desiguales relaciones de poder en el mundo del espectáculo.

Mientras vemos imágenes de Eva, obligada a exponer su cuerpo a la mirada lasciva de los hombres del espectáculo, y a contrapelo de la alegre música de fondo (acordes de jazz que evocan el supuesto goce de la vida ligera de la noche), el narrador Walsh comenta:

Eva nunca hablará de los tiempos de la miseria, de la promiscuidad, y cierta humillación de sus primeros años en Buenos Aires. La llenaba de orgullo ser una mujer de pueblo pero también de rebeldía. Eran tiempos oscuros, repito, pero ella quería ser actriz. Tiempos en que muchos empresarios solían acusar a las debutantes. Un mundo mezquino de toma y daca en donde el poder se ejercía sobre los cuerpos más frágiles y el éxito no siempre tenía que ver con dotes actorales (Seoane 2011: 9'22"-10'23").

La secuencia narrativa propone un contraste entre la fragilidad de la joven Eva y la voracidad de los hombres en el poder: a ella se la muestra extremadamente delgada sobre un escenario, de ellos se ven los corpachones sólidos y sobre todo sus caras de facciones toscas, en las que es evidente el deseo. Y es sobre todo por medio de *close ups* de los labios levemente entreabiertos de uno de los empresarios, enfocados en la boquita pintada de rojo de ella, que se articula metonímicamente la lógica de abuso (sexual, de poder) a la que se refiere Walsh en el parlamento arriba citado.



Figura 1: Secuencia narrativa que pone en evidencia la voracidad y lascivia de los empresarios frente a la joven Eva.

En las escenas que acabo de describir ocurre lo que en toda narración histórica: a través del ordenamiento de los hechos (y los documentos) en una trama que les da sentido y produce una secuencia narrativa determinada, es que se crea el significado atribuido a los hechos del pasado, en este caso, vida y obra de Eva Perón.⁹

⁹ Según Hayden White (1990: 26), por sí mismos, los eventos históricos carecen de significado y es la narrativización de los mismos (por medio del argumento y de los tropos del discurso), la que les otorga una dimensión moral.

Mientras el filme de Desanzo y Feinmann construye su interpretación de la misma como figura revolucionaria a partir de una secuencia narrativa que se inicia en la campaña para su candidatura a la vicepresidencia en 1951, ordenando todos sus actos desde esta intencionalidad política, María Seoane –por el contrario– repite el esquema narrativo convencional que subyace a la mayoría de las narraciones sobre la vida de Eva Perón, el cual se inicia con una infancia de privaciones y hace hincapié en el impacto de la muerte del padre. En efecto, este relato enfatiza el trauma de la pobreza y la pérdida del padre, agudizada de manera singular por la humillación sufrida durante el velorio de este debido a su condición de hija ilegítima. A partir de ahí, la retórica místico-religiosa desarrolla un relato que convierte esta temprana vejación en la primera etapa de su calvario, en tanto la retórica secular ve en ella la ofensa fundacional que despierta su inagotable sed de venganza.

También *Eva de la Argentina* comienza la historia de vida de su protagonista con la pérdida del padre, en una secuencia muda que precede a los títulos, y en cuya simbología se encuentra la clave de cómo interpretar el relato que sigue a continuación: la noticia de la muerte del padre, la llegada de Juana Ibarguren y sus hijos al velorio, el desdén de la familia legítima. Esta cadena de acontecimientos conduce al *close up* de la pequeña Eva frente al féretro del padre en el momento del último adiós. En esta secuencia, la expresión de su rostro pasa de la pena a la rabia, rabia que se vuelca en una mirada desafiante, dirigida al grupo familiar de los Duarte que los excluye y condena.

Es acá donde la animación atribuye una forma concreta al desprecio que reciben en ese momento Eva y su familia: la de un conjunto de cuervos que abandona el recinto del velatorio siguiendo a Doña Juana y a sus hijos. Los cuervos se ciernen, ominosos y amenazantes, sobre su cabeza, presagiando los ataques de los que será objeto a lo largo de su vida, pero también después de su muerte. No por casualidad, en un *fastforward* elíptico, son estos mismos cuervos los que acto seguido la persiguen, mientras corre desesperada por alcanzar el tren que le permitirá escapar de un Junín cuyas prácticas discriminatorias fueron ilustradas previamente en la escena del velorio. Estos cuervos de mal agüero van a reaparecer a lo largo de toda la película en momentos donde una amenaza se cierne sobre el cuerpo de Eva Perón, de Rodolfo Walsh o de todos los argentinos.

En suma, *Eva de la Argentina* repite el esquema narrativo más convencional, que gira en torno a esta primera vejación. Sin embargo, desde una

retórica revolucionaria, la reinterpreta como piedra fundamental de una genuina preocupación por la injusticia, en tanto se asienta en la experiencia de la estigmatización del propio cuerpo. Los cuervos, por su parte, símbolo de la Argentina despiadada que la condena, reaparecerán en aquellas escenas en las que la película alude a la oligarquía o a los militares al acecho.

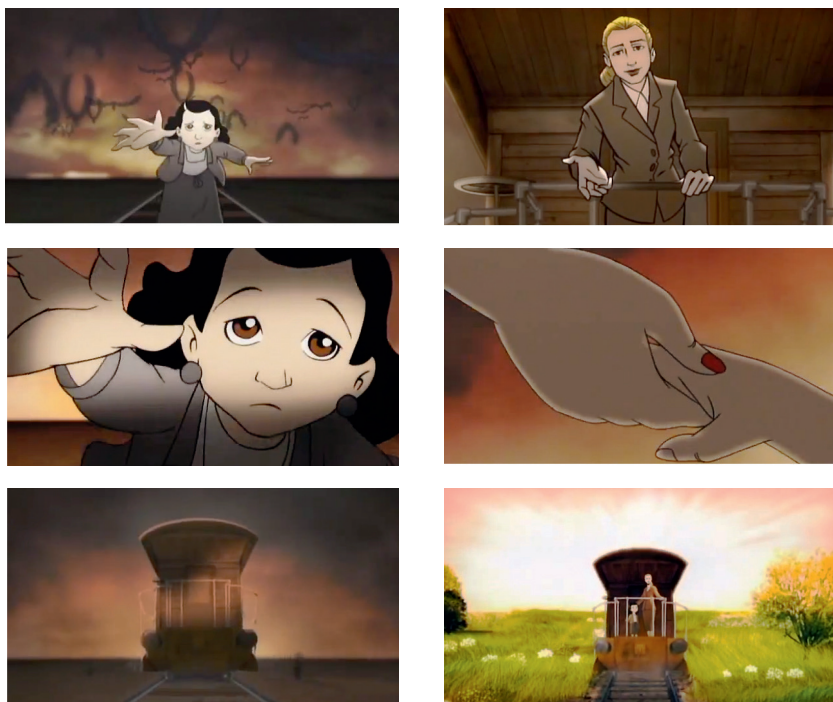


Figura 2: Muchacha idéntica a la Eva niña corre para alcanzar el tren y logra subirse gracias a la mano que le tiende Eva Perón.

Al mismo tiempo, la escena de Eva corriendo detrás del tren establece un diálogo explícito con el filme *Evita: quien quiera oír que oiga*, el cual también se inicia con una joven quien, como Eva, migra a Buenos Aires en busca de una vida mejor. Este viaje en tren, que marca la migración de la joven Eva hacia la capital, a su vez es duplicado, en ambas películas, en el viaje de otra muchacha que, al emprender un viaje similar en tren, sigue sus pasos tanto en el sentido literal, como en el político, lo que permite encauzar la narrativa en términos de una retórica revolucionaria según la

cual Eva Perón marca el camino a seguir para las nuevas generaciones. Así, en *Eva de la Argentina*, una joven muchacha idéntica a la Eva niña del comienzo del filme, y que como ella corre tratando de alcanzar el tren, constituye también la secuencia final del mismo. La única diferencia entre ambas escenas es que en la última la niña puede subirse al tren gracias a la ayuda de Eva Perón, quien, desde el último vagón, le tiende la mano.¹⁰

De este modo, la película de María Seoane, al igual que su predecesora *Evita: quien quiera oír que oiga*, tematiza abiertamente la necesidad de entender las experiencias políticas del pasado como condición básica para construir una Argentina verdadera y profundamente democrática. De ahí la importancia de narrar su vida desde la perspectiva de Rodolfo Walsh en 1976. De este modo, la necesidad de entender el significado social y político de Eva Perón se engarza con el planteamiento de un deber de memoria sobre la dictadura. En consecuencia, el discurso de la memoria no sólo atraviesa la película, sino que dictamina, además, el sentido que debemos atribuirle al secuestro del cadáver de Eva Perón después del golpe militar de 1955, como contraparte macabra y preludio del secuestro y asesinato de Rodolfo Walsh en particular y de todos los desaparecidos en general durante la dictadura militar que imperó en Argentina de 1976 a 1983. Cabe recordar que, en la película, Walsh comienza su relato contando el secuestro de Eva Perón y lo cierra contando su propio secuestro. Sus últimas palabras son:

¿La historia se olvida?, me pregunto una y otra vez. A Eva la enterraron a ocho metros de profundidad bajo una pesada lápida de acero. A mí me asesinaron, mi cuerpo nunca apareció, pero la historia no se olvida. No se olvida. Jamás se olvida (Seoane 2011: 57'52"-58'55").

Estas palabras —que no por casualidad anteceden la repetición transformada de la escena del tren, porque ahora vemos a otra niña que puede subir al tren gracias a la ayuda de Evita— plantean la existencia de una cultura del olvido contra la que es necesario resistir por medio de una política de la memoria de la que la película participa. Teniendo en cuenta que se estrena en el 2011, es decir en pleno auge de las políticas de memoria promovidas por el Estado nacional durante el gobierno de Néstor Kirchner

10 La importancia que la directora le adjudica a esa escena, y a “la posibilidad de subir al tren” como metáfora de superamiento personal y social es evidente en otra repetición previa de la escena inicial de Eva niña corriendo al tren, como recuerdo angustioso de Eva Perón antes de ser operada. Esta vez la secuencia se repite en clave pesadillesca, en blanco y negro. De más está decir que ella se despierta sin haber podido alcanzar el tren.

(2003-2007),¹¹ y articuladas con claridad en la reapertura de los juicios a los responsables a partir del 2003, me parece conveniente traer a colación la observación de Jacques Le Goff sobre el impacto de los estudios sobre la memoria colectiva en las sociedades contemporáneas, ya que describe de manera acertada el escenario de las batallas de la memoria en cuyo contexto *Eva de la Argentina* inscribe el legado de Eva Perón. Según Le Goff, la “memoria constituye un elemento esencial de [la] *identidad* individual o colectiva [...]”. Pero la memoria colectiva no es solamente un logro, sino también instrumento de poder y finalidad del gobierno” (1992: 135; mi traducción, cursivas en el original). Con su película sobre Eva Perón, María Seoane también contribuye al discurso de la memoria institucionalizado por Néstor y Cristina Kirchner, al tiempo que proclama la vigencia actual de un peronismo revolucionario encarnado en Eva Perón y Rodolfo Walsh.

Por qué Rodolfo Walsh: ética y estética de la película

Veamos ahora el modo en el cual el personaje de Walsh es introducido en la trama de la película. Como acabo de explicar, su introducción añade un sesgo particular a la retórica revolucionaria, al interpretar a Eva Perón en el contexto de la represión de los años setenta y, en consecuencia, incluirla en las batallas actuales por la memoria. Además, y a eso quiero referirme a continuación, utilizar a Walsh justifica el recurso al género negro para representar críticamente las múltiples intervenciones de los militares (por medio de golpes de Estado y secuestros) en el cuerpo de la nación, epítomas en el secuestro del cadáver de Eva Perón.

En primer lugar, los títulos de la película son presentados sobre una máquina de escribir, clara señal de que la historia va a ser contada no sólo desde la mirada, sino sobre todo desde la escritura de Walsh. En segundo lugar, inmediatamente después de los títulos, la narración salta a junio de 1976 para hacernos partícipes de la conversación del grupo de militares

11 Algunos ejemplos de políticas públicas de la memoria: en el año 2002, el congreso aprobó una ley declarando el 24 de marzo como día de la memoria y en el 2005 Néstor Kirchner lo convierte en día no laborable; el 24 de marzo de 2004 Kirchner ordenó descolgar los retratos de Videla y Bignone del Colegio Militar; en el año 2007, y a instancia de Kirchner, se creó el Ente Público Interjurisdiccional Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos en el predio de la ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), el cual había funcionado durante la dictadura como centro clandestino de detención.

que planea trasladar el cadáver de Eva Perón, el cual se encuentra en la residencia presidencial de Olivos. Este es el punto en el que escuchamos por primera vez la voz del personaje Rodolfo Walsh, dictaminando: “veinte años después de haber robado su cadáver por primera vez, los dictadores volvían a discutir qué hacer con ella” (Seoane 2011: 1h 03’ 19”). En este comentario, la apropiación ilegítima del cuerpo muerto de Eva es alegoría evidente de la usurpación del cuerpo de la nación. No por casualidad, en esta escena reaparecen los cuervos, aquellos mismos cuervos a causa de los cuales la pequeña Eva se viera obligada a dejar su pueblo natal.



Figura 3: Primer plano del perfil de Walsh sobre fondo documental del golpe de Estado; contrapicado de Walsh saliendo de su casa; detalle de los lentes rotos de Walsh junto a su cuaderno en el que se ve una foto de Evita.

A partir de ahí, *Eva de la Argentina* se vale del potencial crítico de la estética del cine negro para representar críticamente la violencia que los militares imprimen tanto sobre el cuerpo de Eva Perón como sobre el de la nación. El realismo descarnado característico de la estética negra se expresa cinematográficamente a través de ángulos inusuales (que denotan poder o impotencia), claroscuros inquietantes y primeros planos chocantes. Es más, por medio de los dibujos animados, los encuadres y la iluminación clásicos del género son reinterpretados en clave hiperrealista. Esta estética policial negra permite articular una perspectiva crítica con respecto a las narrativas que despliegan fantasías necrofílicas de posesión del cuerpo muerto de Eva Perón y, por su intermedio, del de la nación. Al retomar los relatos sobre el secuestro y peregrinaje del cadáver para proyectarlos sobre la pantalla en clave policial dura, *Eva de la Argentina* interpreta el repetido violentamiento del cuerpo de Eva Perón como alegoría del violentamiento de la nación que tuvo lugar durante la última dictadura militar y, como en tantos otros neopoliciales latinoamericanos contemporáneos, el Estado es el verdadero criminal, mientras un periodista asume el rol del detective (Close 2006: 151).

Si la novela y el cine negros se definen por una poética violenta y desencantada, es evidente que en *Eva de la Argentina*, el violentamiento de los sujetos (ejemplarmente representados por Eva Perón y Rodolfo Walsh) no lleva al cinismo sino más bien a la búsqueda de un lenguaje comprometido con la memoria y la lucha por la justicia. Aquí también es evidente el paralelo intencional con las búsquedas reales de Rodolfo Walsh, quien se alejó de la escritura de cuentos policiales de enigma desligados de la realidad social, que había practicado en sus comienzos como escritor, para dedicarse al periodismo y a la crónica policial, en un intento de encontrar un lenguaje y una escritura acordes a su necesidad de intervenir en lo político (Aguilar 2007).

A su vez, el sentido de urgencia (del imperativo de justicia y memoria) que se desprende del hecho de que la película termine con el ominoso secuestro de Walsh es contrarrestado por partida doble: primero, por la afirmación categórica del personaje Walsh de que la verdad/la resistencia/la historia prevalecen frente a la mentira/la represión/el olvido y, segundo, por la esperanzadora imagen final de la niña que logra subir al tren con Eva Perón, repitiendo y continuando su lucha.

Sin duda, la elección de contar la historia de Eva Perón desde la perspectiva de Rodolfo Walsh, e incorporando sus temas, estrategias narrativas y preocupaciones políticas, constituye el aporte más innovador y radical de *Eva de la Argentina* a las representaciones de Eva Perón desde una retórica

revolucionaria. El elemento más conservador en la narrativa de este filme consiste, a su vez, en la reafirmación del idilio amoroso entre Juan y Eva Perón, junto a la subsecuente falta de cuestionamiento de los motivos que llevaron a Juan Perón a negarle a su esposa el apoyo para la candidatura a la vicepresidencia en 1951. Cabe aclarar, sin embargo, que Seoane sí se permite una tímida crítica al Perón del tercer y último gobierno, después de su regreso a la Argentina en 1973 y hasta su muerte en 1974.

Así, *Eva de la Argentina* reafirma la imagen de Eva y Juan Perón como padres de la patria, continuando con una de las líneas narrativas determinadas por la retórica místico-religiosa, y articulada de manera ejemplar en *La razón de mi vida*. Para ello se vale tanto de la iconografía del primer peronismo, como del acervo cultural hollywoodense. En efecto, una imagen emblemática de Eva y Juan Perón besándose ocupa un lugar central en la secuencia narrativa de la película. Lo interesante de dicha secuencia es que el beso que sella el amor entre Juan y Eva transita del espacio de la vida privada (representado por el beso con una puesta de sol de fondo) al espacio público de la política, cuando la romántica puesta de sol cede su lugar a la bandera Argentina como telón de fondo de la unión amorosa entre ambos.



Figura 4: El beso que sella el amor entre Juan y Eva transita del espacio de la vida privada (arriba) al espacio público de la política, cuando la romántica puesta de sol cede su lugar a la bandera Argentina como telón de fondo de la unión amorosa entre ambos (abajo).

Así como la película traza la trayectoria del personaje de Walsh, desde su desinterés por la política en el cuarenta y cinco hasta llegar a su compromiso con el peronismo revolucionario y los montoneros a mediados de los años sesenta, y pasando por sus etapas de aprendizaje registradas en textos como *Operación masacre* y “Esa mujer”, del mismo modo, *Eva de la Argentina* nos invita a iniciar nuestra propia trayectoria hacia el reconocimiento de Eva Perón como figura clave del peronismo, entendido como movimiento nacional comprometido con la justicia social. Es en este contexto que el filme establece una relación significativa entre el cadáver de Eva Perón, el cadáver de la nación, y los cadáveres de los desaparecidos, para postular la vigencia de Eva Perón como símbolo de la Argentina postergada y como su estandarte de lucha. Por último cabe destacar que el recurso al dibujo animado para reinterpretar la vida de Eva Perón en el marco del peronismo revolucionario y a la luz de la posterior represión militar es productivo porque acentúa la relevancia de las formas de la cultura popular para narrar de forma comprometida con su contenido la historia de los movimientos sociales populares de lucha y resistencia. Como es bien sabido, esta es una de las características fundamentales de la cultura popular en América Latina.

Referencias bibliográficas

- ABEIJÓN, Carlos/Jorge SANTOS LAFAUCI (1975): *La mujer argentina antes y después de Eva Perón*. Buenos Aires: Cuarto Mundo.
- AGUILAR, Gonzalo (2007): “Rodolfo Walsh, Beyond Literature”. En: *Review: Literature and Arts of the Americas* 40, 2, pp. 231-237.
- ARA, Pedro (1974): *El caso Eva Perón. Apuntes para la historia*. Madrid: CVS ediciones.
- AVELLANEDA, Andrés (2002): “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura”. En: Navarro, Marysa (ed.): *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 101-141.
- BALMACEDA, Carlos (2003): *El Evangelio de Evita*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BARNES, John (1978): *Evita. First Lady. A Biography of Eva Perón*. New York: Grove Press.
- BORGES, Jorge Luis (1996): “El simulacro”. En: *Obras Completas: 1952-1972* (Tomo 2). Barcelona: Emecé, p. 167.
- BORRONI, Otelio/VACCA, Roberto (1970): *Eva Perón. La historia popular. Vida y milagros de nuestro pueblo*, 9. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BRUCE, George (1970): *Eva Peron*. London: Heron.

- (1976): *La Evita de los “descamisados” (Eva Perón)*. Prólogo y epílogo de José Guerrero Martín. Traducida del inglés por Lope Alberti. Barcelona: Ediciones Picazo.
- CLOSE, Glen S. (2006): “The Detective is Dead. Long Live the Novela Negra!”. En: Craig-Odders, Renée W./Collins, Jacky/Close, Glen S. (eds.): *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the “Género Negro” Tradition*. Jefferson: McFarland & Company, pp. 143-161.
- (2008): *Contemporary Hispanic Crime Fiction. A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. New York: Palgrave Macmillan.
- COPÍ (Raúl Damonte) (1969): *Eva Perón*. Paris: Christian Burgois Éditeur.
- CORTÉS ROCCA, Paola/ KOHAN, Martín (1998): *Imágenes de vida, relatos de muerte: Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DUARTE, Erminda (1971): *Mi hermana Evita*. Buenos Aires: Centro de Estudios Eva Perón.
- DUJOVNE ORTIZ, Alicia (1996): *Eva Perón. La biografía*. Madrid: El País/Santillana.
- FEINMANN, José Pablo (1999): *Eva Perón* [guión cinematográfico]. En: Feinmann, José Pablo: *Dos destinos sudamericanos*. Buenos Aires: Norma, pp. 11-143.
- FRESÁN, Rodrigo (1991): “El único privilegiado”. En: *Historia argentina*. Buenos Aires: Planeta, pp. 43-48.
- GRINBERG PLA, Valeria (2013): *Eva Perón: cuerpo-género-nación. Estudio crítico de sus representaciones en la literatura, el cine y el discurso académico desde 1951 hasta la actualidad*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- LAMBORGHINI, Leónidas (1972): *Eva Perón en la hoguera*. En: Lamborghini, Leónidas: *Partitas*. Buenos Aires: Corregidor.
- LE GOFF, Jacques (1992): *Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Campus.
- MAIN, Mary (1952): *Evita. The Woman with the Whip*. Garden City: Doubleday.
- (1955): *Eva Perón. La mujer del látigo*. Buenos Aires: La Rija.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1995): *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta.
- MOVIMIENTO EVITA (s.f.): *Quienes somos*. En: <http://www.movimiento-evita.org.ar/?page_id=4> (27.1.2014).
- NAIPAUL, Vidiadhar (1980): *The Return of Eva Peron with The Killings in Trinidad*. London: Andre Deutsch.
- PADURA, Leonardo (2000): *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Unión.
- PERLONGHER, Néstor (1983): “Evita Lives”. En: Leyland, Winston (ed.): *My Deep Dark Pain in Love*. (Traducción y 1ª ed. de “Evita vive”). San Francisco: Gay Sunshine Press, pp. 53-57.
- PERÓN, Eva (1951): *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser.
- RICE, Tim/LLOYD WEBBER, Andrew (1976). *Evita*. London: MCA Recording. Con Julie Covington.
- (1977): *Evita. Musical Excerpts, Complete Libretto from the Opera Based on the Life Story of Eva Perón 1919-1952*. London: Evita Music Ltd.
- (1978): *Evita*. Original London Cast Recording MCA (stage cast). Dir. Harold Prince con Elaine Page, David Essex y Joss Ackland.

- (1979): *Evita*. First American Recording. Dir. Harold Prince, con Patti Lu Pone, Mandy Patinkin y Bob Gunton. MCA Records. 2 LP.
- SEBRELLI, Juan José (1966): *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* Buenos Aires: Siglo XX.
- TSCHILSCHKE, Christian von/SCHMELZER, Dagmar (2010): “Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro”. En: Tschiltschke, Christian von/Schmelzer, Dagmar (eds.): *Docuficción: enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, pp. 11-32.
- WALSH, Rodolfo (1957): *Operación masacre*. Buenos Aires: Sigla.
- (1965): “Esa mujer”. En: Walsh, Rodolfo: *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (2010 [1977]): “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”. En: Vannuchi, Edgardo (ed.): *Carta abierta de un escritor a la junta militar, Rodolfo Walsh, 24 de marzo de 1977: propuestas para trabajar en el aula*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación.
- WHITE, Hayden (1990): *Die Bedeutung der Form: Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch.

Filmografía

- AMADORI, Luis César (1952): *¡Eva Perón inmortal!* Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación, Argentina, 22 min.
- BAUER, Tristán (dir.)/BONASSO, Miguel (guión). *Evita. La tumba sin paz*. Ana de Skalon, Argentina, 1997, 50 min.
- BONEO, Eduardo/SOFFICI, Mario. *La cabalgata del circo*. Argentina, 1945, 91 min.
- CRONJAGER, Edward. *Y la Argentina detuvo su corazón*. Argentina, 1952, 20 min.
- DESANZO, Juan Carlos/FEINMANN, José Pablo. *Eva Perón*. Aleph Producciones, Argentina, 1996, 114 min.
- LUQUE, Paula de. *Juan y Eva. Una historia de amor*. Barakacine, Argentina, 2011, 110 min.
- MIGNOGNA, Eduardo. *Evita: quien quiera oír que oiga*. Argentina, 1984, 90 min..
- MONTES-BRADLEY, Eduardo. *Evita. The Documentary*. Heritage Film Project, Estados Unidos, 2007, 60 min.
- PARKER, Alan. *Evita*. Hollywood Pictures & Cinergi Pictures, Estados Unidos, 1996, 134 min.
- SEOANE, María. *Eva de la Argentina*. Azpeitíciné, Illusionstudios, Argentina, 2011, 75 min.

Representaciones del descubrimiento y la conquista de América en la historieta argentina

Hartmut Nonnenmacher

Un punto interesante del cómic es el hecho de que se trata de un medio de expresión mixto situado en la encrucijada entre la literatura, la pintura y la cinematografía, es decir de una fusión de tres medios de expresión surgidos en épocas muy diferentes de la historia de la humanidad: en primer lugar la pintura que muy probablemente tiene la misma edad que el propio homo sapiens; luego, la escritura, inventada hace cinco milenios; y por último, el cine, que data de hace un poco más de un siglo, teniendo por lo tanto la misma edad que el cómic moderno. El cómic se nutre de los temas, los motivos, las estructuras y las técnicas de estos tres medios de expresión y en consecuencia hay que recurrir a conceptos desarrollados originalmente para el análisis de la pintura, la literatura y el cine para llevar a cabo un análisis sistemático del cómic.

En los tres medios citados existen tradiciones muy marcadas en cuanto a la representación de acontecimientos, circunstancias y personajes históricos, que engloba casi siempre una dimensión claramente ficcional: así es el caso de la pintura historicista, de la novela histórica o del cine histórico. Surge pues la pregunta hasta qué punto el medio híbrido del cómic dispone de recursos específicos para la representación de épocas pasadas y de acontecimientos históricos en comparación con la pintura, la literatura y el cine.¹ Buscaré respuestas a esta pregunta indagando en los modos de representación del acto fundador de Latinoamérica –es decir, el descubrimiento y la conquista por parte de los europeos en el siglo XVI– en la historieta

1 He dedicado a esta temática dos artículos anteriores: uno sobre la reconstrucción de la historia de la llamada “Algérie française” en la serie *Les Carnets d'Orient* del dibujante francés Jacques Ferrandez (Nonnenmacher 2008), y otro sobre las imágenes del franquismo en el cómic español (Nonnenmacher 2006).

argentina,² la cual constituye seguramente una de las más elaboradas, si no la más elaborada de todas las tradiciones nacionales de creación de cómics en el subcontinente. Intentaré establecer una tipología de estos modos de representación partiendo del análisis de una serie de historietas en cuya creación han participado artistas argentinos contemporáneos tan importantes como los guionistas Carlos Trillo, Ricardo Barreiro y Jorge Zentner, así como el dibujante Enrique Breccia.

Echemos primero un vistazo a la serie *Álvar Mayor*, dibujada por Enrique Breccia³ según un guión de Carlos Trillo y compuesta por unos episodios de entre doce y catorce páginas que fueron publicados entre 1977 y 1982 en la revista argentina *Skorpio*.⁴ Me basaré para el análisis en una edición española de seis de estos episodios que fue publicada en 1989. El primero de estos episodios, titulado simplemente “Álvar Mayor” introduce al protagonista de la serie y nos informa indirectamente sobre la época en la que nos encontramos: Álvar Mayor es, como él mismo declara, “uno de los primeros blancos nacido en la América”, o sea, uno de los primeros criollos y, además, “hijo de uno de los hombres que acompañó a Pizarro al Perú” (Breccia/Trillo 1989: 12). Por consiguiente, la acción se sitúa en la segunda mitad del siglo xvi.⁵ Ya en el momento de su primera aparición (Ilustración 1), Álvar Mayor aparece en compañía de un amigo indígena llamado Tihuo. En este primer episodio, Álvar Mayor actúa como justiciero: para vengar el asesinato de un amigo español suyo y la violación de la esposa de éste, él se ofrece como guía para una expedición capitaneada por el asesino que busca El Dorado, llevándola a una trampa en la que perece vilmente el malhechor.⁶

2 Una versión abreviada y en alemán de esta contribución se publicará en: Bolte, Rike/Schütz, Susanne (eds.): *Comics in Lateinamerika*. Essen: Christian Bachmann Verlag; aún sin fecha de publicación.

3 Véase en cuanto a la vida y obra de este dibujante Chesnais (2008: 80).

4 En cuanto al lugar y las fechas de publicación véase Vázquez de Parga (1989: 3) y Vázquez (s.f.). Según Díaz Almeida se habían publicado entre 1977 y 1983 un total de 57 episodios de esta serie (Díaz Almeida 2007: 142).

5 Hay otros indicios que sugieren que el tiempo de la acción es el siglo xvii. Véase en cuanto a esta incoherencia Díaz Almeida (2007: 143).

6 Es interesante la técnica de coro empleada en este episodio: hay dos viejas que comentan en repetidas ocasiones los acontecimientos (Breccia/Trillo 1989: 6, 10, 12, 18).



Ilustración 1: Breccia/Trillo 1989: 11 (© 2007 NORMA Editorial S.A.,
© 2007 Carlos Trillo y Enrique Breccia).

También el segundo episodio, con el título “La plantación”, cuenta la historia de una venganza: Álgar Mayor y Tihuo vengan y liberan a un grupo de indios capturados por unos españoles que son “desertores del virrey de Nueva Granada” (Breccia/Trillo 1989: 23) para obligarlos a trabajar

en una plantación. Álvor Mayor traiciona por lo tanto aquí a los blancos para ayudar a los indios, puesto que —como el narrador explica en un cartucho— “se avergüenza de pertenecer a esta raza” (Breccia/Trillo 1989: 21). Álvor Mayor encarna por lo tanto —en una retroproyección ciertamente ahistórica— la identificación y la alianza de los criollos con los indios, la cual constituirá uno de los elementos más recurridos en la construcción de la identidad latinoamericana en el siglo xx. Con esta visión del pasado encaja la valorización del personaje de Tihuo: en el tercer episodio, titulado “Un tesoro inalcanzable”, éste gana una apuesta con Álvor Mayor (Breccia/Trillo 1989: 44) y en el cuarto, “La ciudad perdida de los incas”, Álvor Mayor expresa su admiración por el saber de Tihuo sobre la propagación de la viruela y la sífilis (Breccia/Trillo 1989: 48). Por lo demás, estos dos episodios varían el consabido tema de la *auri sacra fames* de los conquistadores que ya subyacía en los dos primeros episodios. En “Un tesoro inalcanzable”, Álvor Mayor y Tihuo guían sendas expediciones de españoles al lago Titicaca donde creen escondido un tesoro de los incas. Los españoles de los dos grupos se van matando entre ellos, lo que Tihuo comenta con la lacónica sentencia: “La posibilidad de encontrar oro pone muy nerviosos a los hombres blancos” (Breccia/Trillo 1989: 43). Y en “La ciudad perdida de los incas”, Álvor Mayor y Tihuo guían a un corregidor sifilítico en su “viaje en busca de Siphilo, el árbol maravilloso que cura el mal” (Breccia/Trillo 1989: 47). Finalmente llegan a Machu Picchu donde los incas matan a todos menos a Álvor Mayor y Tihuo.

Los dos últimos episodios recogidos en la edición de Norma Editorial se alejan del modelo presente en los primeros cuatro, descartando, por ejemplo, casi por completo al personaje de Tihuo. El episodio titulado “La profecía”, donde Tihuo sólo está presente al principio, retoma el tema del cuento *El otro* de Borges: herido y perdido en la selva, Álvor Mayor se encuentra con su propio yo, algunas décadas mayor que él (Breccia/Trillo 1989: 59-61).⁷ Este otro yo le profetiza que va a matar pronto a un amigo suyo —lo que efectivamente hará aunque forzado por los acompañantes de aquel amigo que no quieren compartir con éste el oro que han encontra-

7 Como en el caso del cuento de Borges, el encuentro entre el yo más joven y el yo mayor se produce a orillas de un río. En la historieta, el yo mayor del protagonista dice: “Ambos hemos bebido en este río en dos momentos distantes de nuestra vida. Ambos hemos bebido de este río y vaya a saber por qué, nuestros momentos se han unido en uno solo” (Breccia/Trillo 1989: 60). En el cuento de Borges, el yo-narrador evoca las connotaciones filosóficas del río: “Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito” (Borges 1986: 212).

do—. Es decir, encontramos aquí otra vez el motivo de la búsqueda del oro y la violencia que genera, pero además hay un toque de realismo mágico no sólo por el encuentro con el segundo yo, sino también por una mariposa que aparece varias veces (Breccia/Trillo 1989: 60-61 y 67-68), encarnando simbólicamente la profecía fatal. Por último, en el episodio “Cartas de enamorados”, donde Tihuo no aparece, Álgvar Mayor es enrolado a la fuerza por unos españoles que luchan contra piratas franceses. Compitiendo por el amor de una muchacha fatal, un joven español muere y otro es desfigurado en el combate con los franceses. El encuentro posterior de Álgvar Mayor con la muchacha sedienta de relatos sangrientos da lugar a cierto sarcasmo misógino y anti-heróico que se convierte en broche final de la historieta.

En cuanto a las características formales de la serie *Álgvar Mayor*, cabe resaltar que Breccia rompe muy frecuentemente las líneas tanto horizontales como verticales de la página para producir lo que Luis Gasca y Román Gubern llaman “efectos de escalonamiento” (Gasca/Gubern 2001: 591) y transmitir de tal modo en la mayoría de los casos la violencia de un conflicto o un combate (p.ej. Breccia/Trillo 1989: 76).⁸ Uno de los pocos ejemplos de dos páginas seguidas con líneas regulares se encuentra en el episodio “Carta de enamorados” (Breccia/Trillo 1989: 78-79), probablemente para subrayar el ambiente femenino y alejado del combate que se representa aquí. Además se hace en la serie *Álgvar Mayor* un uso muy frecuente de lo que Didier Quella-Guyot llama “le principe du contrepoint”, o sea el “principio de contrapunto” (Quella-Guyot 1990: 128)⁹ entre texto e imagen, basado en el doble discurso verbal e icónico propio de este medio de expresión.¹⁰ Concretamente, eso quiere decir que los personajes y el texto que los acompaña en los respectivos bocadillos se encuentran muchas veces relegados al segundo plano de una viñeta. En cambio, el primer plano lo ocupa un elemento visual que puede tener diferentes funciones: cuando Álgvar Mayor y Tihuo descubren la masacre cometida por

8 Véase lo que dice Groensteen a propósito de las “grilles déstabilisatrices”, qui coïncident avec des scènes érotiques ou de violence” y de las “mises en pages [...] chahutées, donc des cadres baroques” (Groensteen 1999: 59, 60). En cuanto al efecto que produce la “mise en page [...] chahutée” véase Groensteen (1999: 73).

9 Como explica Quella-Guyot: “le principe du contrepoint où texte et image ne jouent pas tout à fait la même partition” (1990: 128).

10 Quella-Guyot (1990: 84) habla de la “double nature verbale et iconique” de la historieta.

los españoles en un pueblo de indígenas (Breccia/Trillo 1989: 21), las tres viñetas seguidas —donde aparecen en primer plano, respectivamente, unos buitres, la cara sangrienta de un indio muerto y los pies torcidos de un indio ahorcado, mientras que en el fondo los dos protagonistas comentan lo ocurrido— sirven sobre todo para realzar la crueldad de lo ocurrido. Otra función distinta asume la página inicial del episodio “Un tesoro inalcanzable”: en el fondo se acerca Álgar Mayor charlando con Tihuo mientras que en primer plano vemos a una mujer indígena que ofrece sus productos a la venta (Breccia/Trillo 1989: 33). Aquí se trata de lo que podríamos llamar una función costumbrista: el primer plano de esta viñeta nos informa sobre el ambiente en el que se sitúa la acción, lo que por supuesto constituye una dimensión esencial de cualquier historieta que pretende trasladarnos hacia una época pasada. Lógicamente, esa función costumbrista y descriptiva también la pueden tener viñetas donde los protagonistas y el texto se encuentran en primer plano. Así por ejemplo en la siguiente viñeta de este mismo episodio donde Álgar Mayor, Tihuo y el globo ocupan el primer plano, mientras que en el fondo vemos una escena de mercado, la fachada de una iglesia colonial y detrás el paisaje andino (Breccia/Trillo 1989: 34). A diferencia del espectador de las imágenes animadas de una película, el lector-espectador de la historieta puede tomarse todo el tiempo que quiera para contemplar esos detalles del fondo de una viñeta.¹¹ Y son precisamente estos detalles los que contribuyen muchas veces en una historieta con temática histórica a (re)construir el ambiente de una época

11 El semiólogo del cómic Burkhard Ihme comenta: “der Comic [bietet] Raum für Details und kleine Gags, die sich im Hintergrund des Bildes abspielen und oft interessanter sind als die eigentliche Geschichte. Dies ist möglich durch einen [...] essenziellen Unterschied zwischen den beiden Medien: der Film hat, schon technisch bedingt, nur einen begrenzten Schärfbereich. [...] Der Comic dagegen besitzt in allen Teilen eines Bildes eine Tiefenschärfe, die uns aus der Malerei zwar durchaus bekannt ist, im realen Leben aber nicht existiert. [...] Der Comic erfordert deshalb auch ein längeres Verweilen des Auges auf dem einzelnen Panel [...]. Eine der großen Stärken der Comics ist also ganz ‘unfilmisch’: das liebevolle Detail im Hintergrund” (Ihme 2006: 3); (“En el cómic [hay] sitio para detalles y pequeños chistes que se sitúan en el segundo plano de la viñeta y que muchas veces son más interesantes que el relato en sí. Esto es posible gracias a una diferencia esencial entre los dos medios: debido a sus posibilidades técnicas, una película sólo dispone de un limitado plano enfocado. [...] El cómic, en cambio, dispone en todas las partes de una viñeta de una profundidad de campo que ciertamente conocemos de la pintura pero que no existe en la vida real. [...] Es por eso que en el caso del cómic la mirada tiene que concentrarse durante cierto tiempo en cada viñeta [...]. Por lo tanto, una de las grandes virtudes del cómic es totalmente ‘a-fílmica’: la posibilidad de situar un detalle cuidadosamente elaborado en el segundo plano”. Traducción: Hartmut Nonnenmacher.)

pasada. La historieta es, por lo tanto, un medio de expresión, que se presta particularmente a la evocación de ambientes exóticos o históricos y aunque no se puede decir que *Álvar Mayor* sea una historieta predominantemente descriptiva y costumbrista, sin embargo, en no pocas viñetas Breccia y Trillo aprovechan este potencial.



Ilustración 2: Breccia/Trillo 1989: 53 (© 2007 NORMA Editorial S.A.,
© 2007 Carlos Trillo y Enrique Breccia).

Pero hay más funciones del contrapunto entre imagen y texto. Cuando los españoles llegan a la ciudad perdida de los incas, una viñeta en la que

aparece en primer plano la cabeza de un guerrero inca y en el fondo unos españoles de los cuales uno dice “Seguramente sus habitantes huyeron al vernos”, informa al lector de que esos españoles están equivocados, produciendo de tal modo a la vez un efecto de suspense y de ironía (Ilustración 2). Más enigmática es la función que tiene la técnica del contrapunto entre imagen y texto en una escena donde un español acaba de morir en la selva: vemos a lo lejos al grupo de los españoles rodeando al muerto y hablando sobre posibles razones para su muerte repentina, mientras que el primer plano de la viñeta lo ocupa un reptil, probablemente una iguana, sentada en la rama de un árbol (Breccia/Trillo 1989: 14). Probablemente hay que leer esta viñeta como representación de lo que ve un indio escondido en el árbol, puesto que en la viñeta siguiente nos enteramos de que el español fue matado por una flecha envenenada. Pero de todos modos el animal que ocupa aquí el primer plano se convierte en un símbolo de lo misterioso y la peligrosidad de la selva que los españoles están atravesando.

Lo que también llama la atención en cuanto al estilo del dibujo de Breccia en *Álvar Mayor* es la presencia de algunos primerísimos primeros planos (p.ej. Breccia/Trillo 1989: 76) y el juego marcado con el claroscuro que a veces sirve para crear contrastes entre viñetas sucesivas. Un ejemplo de ello se encuentra en “La ciudad perdida de los incas”, donde se produce un salto de campo a contracampo mientras Álvar Mayor y Tihuo entran en la ciudad de Lima (Breccia/Trillo 1989: 47). En la primera viñeta los vemos por atrás y las superficies blancas de las casas muestran que están iluminadas por el sol. En la segunda viñeta vemos a los personajes por delante y las superficies negras de dos casas señalan que éstas se encuentran a la sombra. Particularmente llamativo es el contraste en una escena ambientada en los Andes donde los personajes que conforman una expedición se ven primero en negro sobre un fondo blanco y en la viñeta siguiente en blanco contra un fondo negro de sombra (Ilustración 3).

Volveremos a hablar más en adelante del posible significado de este tipo de dibujo lleno de contrastes y de distorsiones. En general, podemos constatar a propósito de la serie *Álvar Mayor* que se trata de una ficcionalización de narratemas derivados de los relatos factuales de las crónicas del siglo XVI, como son la búsqueda de El Dorado o de otros tesoros de los indios, por un lado, y la escalada de violencia dentro de un grupo de conquistadores que culmina con la muerte de la mayoría de ellos, por otro lado. Encontramos ambos narratemas reunidos por ejemplo en los textos sobre el viaje por el río Amazonas de Lope de Aguirre.



**Ilustración 3: Breccia/Trillo 1989: 50 (© 2007 NORMA Editorial S.A.,
© 2007 Carlos Trillo y Enrique Breccia).**

Por lo demás, el mensaje ideológico de *Álvar Mayor* resulta bastante claro: los conquistadores españoles son brutos y codiciosos, mientras que Álvar Mayor y Tihuo son honestos y decentes. Es interesante, sin embargo, que

no tengamos en esta historieta sobre la conquista una constelación binaria —españoles versus indios— sino ternaria: además del español y del indio está presente el criollo que no sólo es el protagonista sino también un personaje positivo que permite al lector latinoamericano moderno identificarse con él.¹²

Teniendo en cuenta las fechas de publicación de la serie *Álvar Mayor*, también cabe una interpretación política: entre 1977 y 1982 no era posible criticar abiertamente el régimen militar argentino en una revista de historieta como *Skorpio*, pero el lector argentino de la época vislumbraba probablemente detrás de los conquistadores brutales y sangrientos de la serie *Álvar Mayor* a los esbirros del régimen militar. Por lo tanto, la elección de un tema histórico puede haber tenido en este caso una función similar a la que tuvo, por ejemplo, en los dramas históricos de Buero Vallejo, el cual escenificaba en pleno franquismo el choque entre las “dos Españas” mediante la evocación del Motín de Esquilache de 1766 en su drama *Un soñador para un pueblo*.

En cuanto a la representación de la historia —o sea de personajes, circunstancias y acontecimientos históricos de la época de la conquista— en esta historieta hay que subrayar, por un lado, que no aparecen personajes y acontecimientos reales sino ficticios.¹³ Los personajes propiamente históricos aparecen como mucho de manera indirecta —por ejemplo, cuando el protagonista dice que su padre había venido a América siguiendo a Pizarro. Por otro lado, la presentación de este pasado ficcionalizado se hace de forma inmediata y, por así decirlo, ingenua: no hay ninguna reflexión sobre cómo estos acontecimientos supuestamente históricos del siglo xvi han sido transmitidos hasta el siglo xx, o dicho de otra manera, no se tematiza sino que se presenta como algo evidente la historicidad de lo ocurrido.

12 Una estructura ternaria análoga encontramos en lo que probablemente es la representación de América de la literatura popular alemana más difundida: como *Álvar Mayor* en la historieta argentina, en las novelas de Karl May el alemán Old Shatterhand asume el papel del “buen europeo” que traba una estrecha amistad con el indio Winnetou, mientras que los europeos malos, casi siempre de origen anglosajón, se dedican a expulsar y exterminar a los indígenas.

13 Según unas declaraciones del propio Trillo (publicadas en la Red y retomadas por Díaz Almeida 2007: 142 y Rosselli 2011: 18) *Álvar Mayor* sería “una mezcla de *Álvar Núñez Cabeza de Vaca* [...] y de *cowboy*”. Pero está claro que más allá de la inspiración onomástica y de la condición de aventurero en tiempos de la conquista de América compartida por ambos no hay mayores semejanzas entre el autor histórico de los *Naufraños* y el personaje ficticio de Trillo.

Enrique Breccia no sólo dibujó *Álvar Mayor* sino también —en colaboración con el guionista argentino Ricardo Barreiro— los dos tomos de *Conquistadores* publicados en 1989.¹⁴ En estos álbumes se lleva a cabo una transformación fantástica del relato factual del primer viaje de Colón: un cuarto barco, llamado *La Intrépida* habría ido algunos kilómetros delante de los tres barcos históricos de Colón para prevenirle a éste en caso de que se llegaba al “fin del mundo”. La tripulación de *La Intrépida* habría sido reclutada a la fuerza entre los presos de una cárcel, dibujados por Enrique Breccia en un estilo entre picaresco y caricaturesco. El barco ficticio acaba cayendo efectivamente por una cascada enorme (Ilustración 4) y algunos supervivientes viven luego unas aventuras fantásticas en una tierra desconocida, basadas en parte en narratemas derivados de las crónicas de la Conquista, como por ejemplo un encuentro con unas guerreras amazónicas (Barreiro/Breccia 1991: 4-5). Los dos álbumes de *Conquistadores* suponen por consiguiente un particular ejercicio de historia contrafactual en el medio del cómic. La historia contrafactual o historia alternativa ya no se ciñe al ámbito literario, sino que se ha convertido en los últimos tiempos en un tema de reflexión para los propios historiadores (Tetlock 1996; Waldenegg 2011). En realidad, la representación contrafactual de la historia no hace otra cosa que llevar al extremo el procedimiento en el cual se basa cualquier representación de la historia en textos ficcionales: siempre se mezclan en éstos unos personajes, circunstancias y acontecimientos históricos con otros que son ficticios. Simplemente salta más a la vista que el cuarto barco de Colón supone un elemento contrafactual en el marco del viaje histórico del genovés aunque un personaje ficticio como Álvar Mayor que se mueve en el contexto histórico de la conquista de América en el fondo lo sea también. O dicho de una manera más abstracta: se convierte en contrafactual un elemento ficticio que entra en contradicción flagrante con el relato factual de la historiografía, mientras que lo meramente ficticio se limita a poblar las zonas oscuras que deja ésta.

¹⁴ En 2011 la editorial 001 Ediciones / 001 Edizioni reeditó estos dos tomos en un solo álbum bajo el título “Nuevo Mundo”. Aquí citamos la traducción al alemán de los dos tomos originales, publicada en 1991/1992 en Viena.



Ilustración 4: Barreiro/Breccia 1991: 10.

Si tanto en *Álvar Mayor*, con su evocación ingenua de la historia, como en la representación contrafactual de la historia de *Conquistadores* los protagonistas son personajes ficticios, muy diferente, a este respecto, es el caso de

la historieta *El cautivo*. El protagonista de este álbum de 48 páginas dibujado por el español Rubén Pellejero en 1992 según un guión del argentino Jorge Zentner, es un personaje histórico: el mercenario y conquistador de origen alemán Hans Staden. Además, el medio de transmisión de las vivencias de Staden durante su cautiverio en una tribu indígena de la costa brasileña, a saber, el libro *Warhaftige historia* publicado después de su liberación en 1556 en Marburgo, se convierte en uno de los temas centrales de la historieta. De ahí que haya en este álbum dos niveles narrativos: el nivel extradiegético representa la génesis del libro que dará a conocer los acontecimientos vividos por Hans Staden en Brasil, mientras que el nivel diegético narra precisamente estos acontecimientos. El nivel extradiegético, que se sitúa en Marburgo y donde asistimos a una conversación entre el aventurero Hans Staden y el profesor universitario Dryander, aparece por primera vez en las páginas 5 a 7 del álbum después del inicio *in medias res* de las páginas 3 y 4 que narran la captura de Staden por parte de los indígenas en la selva brasileña. En la página 7 empieza una analepsis que narra el viaje de Staden antes de su captura por los indios. Inicia ese viaje que ha de llevarle al Río de la Plata en Sevilla, pero después de una travesía llena de vicisitudes y un naufragio acaba trabajando como mercenario para un coronel portugués en una colonia en la costa brasileña antes de ser capturado por los indios. Su estancia en el pueblo de los indígenas es un largo calvario. Como la tribu se ha aliado con los franceses contra los portugueses su primera intención es matar a Staden al que creen portugués. Él intenta convencerles de que no es portugués, pero tarda mucho en conseguirlo, entre otras cosas porque un francés que visita la tribu dice a los indígenas que Staden debe ser portugués puesto que no habla francés y les recomienda que le maten (Pellejero/Zentner 1992: 21).¹⁵ A pesar de todo, Staden sobrevive y acaba siendo liberado por un barco francés que le lleva de vuelta a Europa.

Aunque el nivel diegético ocupa en total más espacio, hay sin embargo en todo el álbum un constante vaivén entre éste y el nivel extradiegético. Esta alternancia se presta no sólo para poner en escena la curiosidad que suscita el relato de Staden —así en las páginas 11 y 13 donde una criada escucha a través de la puerta a Staden contando sus aventuras— sino también para crear contrastes visuales muy marcados entre la nieve del nivel extradiegético y el ambiente tropical del nivel diegético (Pellejero/Zentner

15 El episodio ha sido adaptado del capítulo 26 del primer libro de la *Warhaftige historia*.

1992: 42 y 47). Además, en el relato marco aparece como destinatario del relato de Staden el doctor Dryander el cuál también es un personaje histórico. Enseñó entre 1535 y 1560 medicina y matemáticas en la universidad de Marburgo y fue autor de un paratexto esencial para la comprensión del libro de Staden, a saber el prólogo de la *Warhaftige historia*. Algunos investigadores incluso creen que Dryander fue el verdadero autor del libro (Obermeier 2008: 34) aunque hay también argumentos estilísticos a favor de la autoría de Staden.¹⁶ No cabe duda, de todos modos, de que Dryander influyó fuertemente a Staden, sobre todo a la hora de estructurar su libro, por ejemplo dividiéndolo en una primera parte narrativa y una segunda parte descriptiva y enciclopédica (Harbsmeier 2008).¹⁷ La historieta de Pellejero y Zentner tematiza por lo tanto mediante el juego de los dos niveles narrativos las circunstancias de la publicación de la *Warhaftige historia* y el involucramiento de Dryander en ella.

Pero no hay que olvidar otro aspecto importante del libro de Staden: es el número particularmente alto –en comparación con otras publicaciones de la época– de ilustraciones que contiene (Obermeier 2007: XXVI).¹⁸ Se trata de grabados en madera bastante sencillos,¹⁹ que sin embargo adquirieron una gran importancia para la construcción de la imagen del Nuevo Mundo. Así, Franz Obermeier, el editor de la edición más reciente de la *Warhaftige historia*, considera que las ilustraciones de este libro constituían “un hito en el proceso de visualización de América en el siglo xvi” (Obermeier 2007: XXVII).²⁰ Evidentemente, esta doble dimensión del libro de Staden –la combinación de letra e imagen– prefigura hasta cierto punto

16 Véase Tiemann (2008: 172): “Gerade die Mängel seines Textes, die stilistisch-syntaktische Monotonie und die Fehler, die ihm unterlaufen, sind ein deutlicher Hinweis auf Staden als den Autor. Passen sie doch maßgerecht zu seiner Biographie und zu dem, was er erlebt und erlitten hat”. (“Lo que indica a Staden como autor son precisamente los defectos de su texto, la monotonía estilística y sintáctica de la que adolece así como los errores que comete: todo eso corresponde perfectamente a su biografía y a lo que él vivió y sufrió”. Traducción: Hartmut Nonnenmacher.)

17 Véase en cuanto a la “Trennung von *descriptio* und *narratio*” (“distinción entre *descriptio* y *narratio*”) Obermeier 2007: XXVII.

18 También Céspedes del Castillo subraya, refiriéndose al libro de Staden, “el hecho insólito y nuevo en aquella época, de que el relato escrito se complementa con abundantes grabados” (Céspedes del Castillo 1992: 5).

19 En cuanto al origen, las características y las funciones de las ilustraciones en el libro de Staden véase Obermeier (2007: XXV-XXVII).

20 “ein Markstein in der visuellen Umsetzung Amerikas für die Zeitgenossen” (traducción: Hartmut Nonnenmacher).

este medio de expresión moderno que será la historieta.²¹ Rubén Pellejero, el dibujante de *El cautivo*, le rinde homenaje al grabador anónimo que ilustró el libro de Staden copiando fielmente múltiples grabados de la *Warhaftige historia* para insertarlos en la historieta. Sin embargo, los colorea para que se integren mejor en el álbum coloreado que es *El cautivo* y los presenta con los contornos parcialmente desgarrados para conferirles un aire de historicidad. Uno de muchos ejemplos es el grabado que constituye la última viñeta de la página 10 de la historieta y que proviene del capítulo 7 del primer libro de la *Warhaftige historia*. En algunos pocos casos el dibujante ha cortado una parte de un grabado²² o lo ha girado por 90 grados al copiarlo para la historieta.²³

La mayor densidad de grabados copiados se encuentra en el pasaje que representa un rito antropófago (Pellejero/Zentner 1992: 25-27) y que sintetiza dos capítulos de la *Warhaftige historia*: el capítulo 36 del primer libro y el capítulo 29 del segundo libro. De este último capítulo, que lleva el título “Con qué ceremonias suelen matar y comer a sus enemigos. Cómo los matan y cómo los tratan” (Staden 2007: 282),²⁴ provienen la gran mayoría de los grabados de este pasaje en la historieta. El punto final de la escena de canibalismo lo constituye la copia de un grabado en el que aparece el cautivo Hans Staden expresando su indignación por lo ocurrido (Ilustración 5). Se le reconoce por las letras H y S escritas por encima de su cabeza y se distingue de los indios por llevar barba y tener el sexo tapado. La representación visual de la antropofagia mediante las copias de los grabados

21 Esta prefiguración también la constata Dünne en un comentario sobre la *Warhaftige historia*: “Die Bildererzählung, die entfernt an einen modernen *comic strip* erinnert, vollzieht [...] die verschiedenen auch im Text erwähnten Stadien des Schiffbruchs nach” (Dünne 2011: 220). (“El relato en imágenes que se asemeja de lejos a un *comic strip* moderno recoge los diferentes episodios del naufragio que son mencionados igualmente en el texto”. Traducción: Hartmut Nonnenmacher). Dünne se refiere a una edición ulterior del libro de Staden ilustrada por Theodor de Bry el cual sin embargo parece haber seguido de cerca el modelo del ilustrador anónimo de la primera edición (véase Dünne 2011: 220).

22 Así la primera viñeta en la página 14 de la historieta que proviene del capítulo I, 14 del libro de Staden.

23 Una viñeta en la página 21 del álbum, copiada de un grabado que se encuentra en el capítulo II, 29 de la *Warhaftige Historia*, representa el “iwerapemme”, el bastón ritual para matar a la víctima de una ceremonia de antropofagia, en posición horizontal y no en posición vertical, como es el caso en el libro de Staden.

24 Cito de la traducción al alemán actual: “Mit was für Zeremonien sie ihre Feinde töten und essen. Womit sie sie totschiagen und wie sie mit ihnen umgehen” (traducción: Hartmut Nonnenmacher).

históricos sirve en la historieta no sólo para aludir al hipotexto visual de las ilustraciones de la *Warhaftige historia*, sino también para reducir el impacto, el horror y el carácter escandaloso de la escena: retratar el canibalismo mediante el estilo realista habitual de la historieta de Pellejero y Zentner hubiese chocado mucho más. Tiene su lógica que inmediatamente después de la escena de canibalismo siga una escena situada en el nivel extradiegético y ambientada en el taller del grabador (Pellejero/Zentner 1992: 28) donde se tematiza el realismo y el carácter testimonial de los grabados. Esta escena refuerza el carácter metanarrativo de la historieta de Pellejero y Zentner. Más allá de contar las vivencias de Staden, aquí se trata sobre todo de representar el modo cómo estas vivencias se convirtieron primero en relato oral y luego en un texto acompañado de grabados en madera, los cuales a su vez llegaron a ser el hipotexto tanto escritural como visual de la propia historieta.



Ilustración 5: Pellejero/Zentner 2002: 22²⁵ (© Mosquito – Pellejero & Zentner).

25 Corresponde a Pellejero/Zentner 1992: 27.

Para volver a la antropofagia, es evidente que ésta constituye un *Leitmotiv* no sólo del libro de Staden sino también de la historieta de Pellejero y Zentner y eso por varias razones. Una tiene que ver con la estrategia narrativa de la *Warhaftige historia*, adaptada también por la historieta. El constante peligro en el que se ve Staden durante su cautiverio de ser matado y devorado por los indios crea un verdadero *suspense*, digno de un *thriller* moderno como constata Teresa Pinheiro en su análisis del libro de Staden (Pinheiro 2008: 106 y 108). Además, el canibalismo y sobre todo su representación visual mediante los grabados constituían un gran atractivo para la venta del libro de Staden como subraya Franz Obermeier (Obermeier 2007: XXVII). Por último, el canibalismo y los sacrificios humanos supuesta o efectivamente practicados por los habitantes del Nuevo Mundo aparecen en muchísimos testimonios europeos del descubrimiento y de la conquista de América,²⁶ sirviendo muchas veces para justificar la conquista (Todorov 1982: 162 y 183). Es decir, Staden no hace más que retomar un verdadero lugar común de las crónicas sobre el Nuevo Mundo. Hubo, por cierto, no pocas dudas sobre la veracidad de las aserciones sobre el canibalismo de los indígenas de la costa brasileña y algunos investigadores siguen sosteniendo hasta hoy en día que las informaciones sobre el canibalismo en la *Warhaftige historia* no son más que invenciones (Obermeier 2008: 36 y 39-40).²⁷

Independientemente de su veracidad, las aserciones sobre el canibalismo de los habitantes del Nuevo Mundo pueden relacionarse con los sacrificios humanos de los aztecas —éstos sí documentados sin contestación— a los que se refiere Tzvetan Todorov cuando acuña en su libro sobre la conquista de América una macabra fórmula para definir la esencia del choque entre aztecas y españoles: “il y aurait lieu ici de parler de sociétés à sacrifice et sociétés à massacre, dont les Aztèques et les Espagnols du seizième siècle seraient, respectivement, les représentants” (Todorov 1982: 149). Este conflicto entre “sociedad de sacrificio” y “sociedad de masacre” queda reflejado por el diálogo de sordos que se produce entre Staden y el cacique indio Konian Bebe en el capítulo 44 del primer libro de la *Warhaftige Historia* así como en la página 31 de la historieta. Al argumento de

26 Véase en cuanto a la producción de imágenes del canibalismo en textos del siglo xvi Obermeier (2001).

27 Con respecto a William Arens y Annerose Menninger que son quienes principalmente sostienen esta tesis cf. Harbsmeier (2008: 132 y 135).

Staden de que ningún hombre debería comerse a otro hombre, el cacique indio contesta en perfecta conformidad con su lógica animista y totemista: “¡Yo soy un tigre!”.

A este respecto es también interesante que en el siglo xx se produce una reivindicación provocadora del canibalismo como seña de identidad brasileña, por ejemplo en un manifiesto del autor vanguardista Oswald de Andrade (Obermeier 2007: XXXI), pero sobre todo en adaptaciones del libro de Staden: así en un libro infantil del autor brasileño Monteiro Lobato²⁸ y en una película brasileña rodada por Nelson Pereira dos Santos en 1971 con el título jocoso *Como era gostoso o meu francês* (Obermeier 2007: XXXI). Además vieron la luz dos adaptaciones brasileñas de la *Warhaftige Historia* al cómic: “Se publicaron una adaptación al cómic de Lucília Oliveira Garcez en 2000 y otra de Jô Oliveira en 2005” (Obermeier 2007: XXXI).²⁹

Además de la antropofagia aparece en la *Warhaftige historia* otro narratema frecuentemente utilizado en las crónicas de los conquistadores: las supuestas intervenciones del Dios cristiano a favor del europeo capturado o amenazado por los indios. El caso paradigmático de este narratema es el eclipse lunar que Colón aprovechó durante su cuarto viaje en 1504 para conseguir que los indígenas de Jamaica siguiesen aprovisionándole a él y a sus hombres.³⁰ También en *El cautivo* aparecen fenómenos naturales que Staden hace pasar por intervenciones del Dios cristiano a su favor. Así en una ocasión los indios han arrancado una cruz erigida por Staden. Cuando poco después llueve durante varios días, Staden les dice a los indios que si vuelven a levantar la cruz va a dejar de llover, lo que efectivamente ocurre (Pellejero/Zentner 1992: 38/39).³¹ Otro ejemplo adaptado del capítulo 50 del primer libro de Staden se encuentra en la página 36 de la historieta: al empezar una tormenta, Staden les dice a los indios que ésta es el castigo por

28 Véase Dutra Santana (2008); sobre todo la referencia a la comparación del canibalismo americano con los métodos de tortura de la Inquisición europea en la página 191.

29 “Comic-Bearbeitungen erschienen 2000 von Lucília Oliveira Garcez und eine weitere 2005 von Jô Oliveira” (traducción: Hartmut Nonnenmacher).

30 Véase el capítulo CIII de la *Historia del Almirante* publicada por Hernando Colón, el comentario de Todorov (1982: 27) y Nonnenmacher (2012: sobre todo 425-426).

31 Esta escena proviene de los capítulos 47 y 48 del primer libro de la *Warhaftige Historia*. Sin embargo, en la historieta falta un supuesto diálogo de Staden con la luna que aparece en los capítulos 30 y 35 del primer libro de de la *Warhaftige historia*.

su canibalismo. Es evidente que aquí se pone en escena la manipulación de los indígenas mediante un uso consciente de sus mitologemas.³²

En cuanto al tipo de transposición que el hipertexto de Pellejero y Zentner lleva a cabo a partir del hipotexto de Staden,³³ hay que decir que la historieta sigue con bastante fidelidad el libro de Staden,³⁴ aun saltándose no pocos pasajes de éste.³⁵ Como ya se ha mencionado, la escena de la captura situada en las primeras páginas de la historieta corresponde al capítulo 18 del primer libro de Staden. Sin embargo, allí el Staden histórico habla de un esclavo suyo que posiblemente fue el causante de su captura:

Tenía a un hombre salvaje de una tribu llamada Carijós, él era mi propiedad, cazaba para mí y a veces yo lo acompañaba cuando él iba a la selva. [...] El día anterior [es decir, anterior a la captura] había mandado a mi esclavo a la selva a cazar. Yo iba a ir el día siguiente para recoger lo que había cazado (Staden 2007: 246).³⁶

Este personaje del esclavo no aparece en la historieta, lo que refuerza allí la impresión de que la captura es una agresión gratuita por parte de los indígenas. Mientras que en el primer libro de la *Warhaftige historia* se narran las vivencias de Staden, el segundo libro está dedicado a una descripción casi etnológica de la vida y las costumbres de los tupinambá con los que vivió Staden. Las informaciones de este segundo libro sólo se filtran indirectamente en la historieta, con la excepción, sin embargo, del capítulo sobre el canibalismo que ha sido retomado casi *in extenso* en la escena del rito de antropofagia en las páginas 20 a 22 del álbum. A pesar de estas dos omisiones, se puede constatar que se trata de una transposición que

32 Véase Pinheiro (2008: 111-112) y Obermeier (2008: 46): “Das bewusste Aufgreifen indianischer Mythologeme [...] durch Staden führt bei ihm zu einer anfangs zufälligen, dann bald wissentlich übernommenen Rolle eines indianischen Magiers”. (“El uso consciente que hace Staden de los mitologemas indígenas le lleva a asumir, primero de forma casual pero luego con total conciencia, el papel de un mago indígena”. Traducción: Hartmut Nonnenmacher.)

33 Véase en cuanto a la definición de estos conceptos Genette (1982: 13).

34 “*Le Captif* se caractérise par une très grande fidélité au texte original” (Allard 2006 : 1).

35 Así, el capítulo 7 del primer libro de Staden –donde la tripulación de los barcos españoles se encuentra con dos portugueses en la costa brasileña– o el capítulo 32 del primer libro de Staden –donde aparecen los portugueses por primera vez para informarse sobre el destino del cautivo– no tienen contrapartida en la historieta.

36 “Ich hatte einen wilden Mann eines Stammes, der Carijós heißt, der war mein Eigentum, der fing mir Wild, mit dem ging ich auch zuweilen in den Wald. [...] Ich hatte meinen Sklaven den Tag zuvor in den Wald geschickt, Wild zu fangen. Ich wollte des anderen Tages kommen und es holen” (traducción: Hartmut Nonnenmacher).

en general abrevia y resume los datos del hipotexto pero no los cambia fundamentalmente.³⁷

Cabe resaltar, sin embargo, una excepción a esta regla. En el momento de su retorno a Europa, el Staden de Pellejero y Zentner compara la vida de los europeos con la de los indios y reconoce muchos paralelismos entre ambas. Concretamente se trata de dos páginas seguidas (Pellejero/Zentner 1992: 50-51) con una división muy regular: a una columna de viñetas situada a la izquierda que representa escenas de la vida cotidiana de los europeos corresponde otra columna situada a la derecha con escenas análogas de la vida de los indios. En medio se sitúan tres viñetas donde vemos al personaje de Staden cada vez más de cerca: es en su mente donde se originan las dos columnas de imágenes, como interpretamos sin problemas. Aquí se visualiza por lo tanto un pensamiento del protagonista que al final de sus aventuras llega a la conclusión de que en el fondo no hay tanta diferencia entre europeos e indios americanos, que todos son seres humanos por igual. Esta idea no se encuentra en absoluto en la *Warhaftige Historia*. Pellejero y Zentner llevan a cabo en este punto lo que Genette llamaría una transvalorización del hipotexto en el que se basan (Genette 1982: 514). Lo cual nos lleva a la pregunta: ¿cuál es el mensaje ideológico de la historieta de Pellejero y Zentner? Olivier Allard compara en su reseña de la traducción francesa de *El cautivo* la visualización de los europeos –en postura digna, con la boca casi siempre cerrada– con la de los indios –muy feos, con la boca abierta– y concluye que Pellejero y Zentner comparten y perpetúan la idea de la superioridad europea frente a los indígenas del Nuevo Mundo, que era ciertamente la del Hans Staden histórico (Allard 2006: 4-5). Sin embargo, es precisamente la escena final de la comparación entre los dos mundos la que relativiza esta actitud, como el propio Allard admite.³⁸ Además, lo que Allard no tiene en cuenta a la hora de analizar la representación visual de indios y europeos es la focalización del relato en el nivel diegético de la historieta: vemos a los indígenas con los ojos de Staden, no se trata, por lo tanto, de imágenes “objetivas”.

37 Obviamente se trata además de una traducción –del alemán al español– y de una transposición de un medio (el libro con ilustraciones) a otro (la historieta) que combina el discurso escritural y el discurso icónico en dosis diferentes y según otras modalidades.

38 “[D]ans les pages finales, un rapprochement entre le mode de vie des Tupinamba et celui des Européens est mis en place. [...] Cette innovation me semble assez étrangère à l’esprit du récit original” (Allard 2006: 2).

En cuanto a las características formales de la historieta de Pellejero y Zentner, hay evidentes diferencias en comparación con *Álvar Mayor* debidas sobre todo al coloreado y a la organización más regular de las páginas en *El cautivo*. A diferencia de *Álvar Mayor*, en *El cautivo* se respetan las líneas horizontales y verticales para la división de las páginas. Pero hay en algunas ocasiones otras infracciones a la organización convencional de la página. Así en la página 46, donde vemos el barco de los franceses en una viñeta grande ocupando toda la página como trasfondo de la acción, la cual se sitúa, a su vez, en las cuatro viñetas pequeñas integradas: aquí se produce por lo tanto una alteración de la sucesividad cronológica de las viñetas. Thierry Groensteen dedica en *Le système de la BD* a esta técnica un capítulo con el título “De l’incrustation” (Groensteen 1999: 100-106). Sin embargo, también se encuentran en *El cautivo* algunos paralelismos con la factura formal de los episodios de *Álvar Mayor*. Así encontramos el contrapunto entre imagen y texto, por ejemplo, en la tercera viñeta de la página 52 donde el texto del globo dirige la atención del lector hacia el protagonista que sin embargo es invisible puesto que habla en el interior de un barco mientras que el primer plano de la imagen lo ocupan personajes y enseres típicos de un puerto. Un repentino salto al contracampo en la tercera viñeta de la página 40 relega por el espacio de una viñeta a los personajes principales al trasfondo y focaliza la atención en los habitantes del pueblo indígena. Estas viñetas tienen evidentemente una función descriptiva y costumbrista.³⁹

En general, la dimensión costumbrista, muy típica de cómics con temática histórica, está más acentuada en *El cautivo* que en *Álvar Mayor*. Así vemos en la primera página situada en el nivel extradiegético (Pellejero/Zentner 1992: 10) muchos detalles de la vida en el Marburgo protestante del siglo xvi: la nieve, las casas con entramado de madera y en el estudio del erudito la pipa del aventurero recién retornado de América, los libros, el globo terráqueo y sobre todo un panfleto de Lutero contra el papa, con su título en alemán. Y cuando Hans Staden cuenta el principio de su viaje en Sevilla, hay toda una página sin texto (Pellejero/Zentner 1992: 14), compuesta enteramente por viñetas costumbristas donde vemos la Giralda y a transeúntes, pícaros y bebedores que parecen ser inspirados por la pintura

39 Hay también un contrapunto enigmático en la última viñeta de la página 40 donde durante una conversación entre Staden y Dryander en una posada, la imagen focaliza, sin motivación clara, en un gato. Se puede comparar con la focalización enigmática en una iguana en un episodio de *Álvar Mayor* (Breccia/Trillo 1989: 14).

española del siglo XVII.⁴⁰ Pero la técnica que más llama la atención en *El cautivo* es el uso frecuente de efectos *zoom*, provocados por una serie de tres o cuatro viñetas terminando con un primerísimo primer plano que sirven en varias ocasiones para visualizar el proceso de rememorización mediante un acercamiento a la cara y los ojos de Staden (Pellejero/Zentner 1992: 20, 25, 50/51). En cambio, en la página 31 una doble serie de respectivamente cuatro viñetas (Ilustración 6) que focalizan primero la cara de un perseguidor y luego la cara de un perseguido, sirven para resaltar el dramatismo del combate. Los primerísimos primeros planos muy expresivos, no sólo al final de los efectos *zoom* sino también sueltos (por ejemplo en la página 33) constituyen el rasgo más característico del estilo de dibujo de Pellejero.

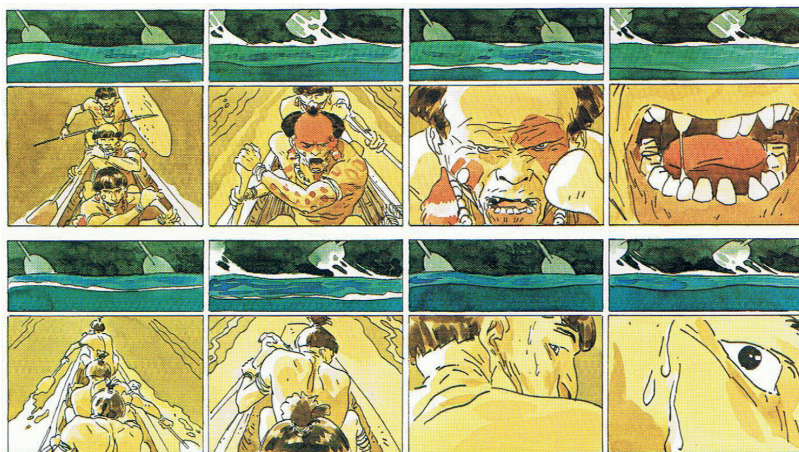


Ilustración 6: Pellejero/Zentner 2002: 26⁴¹ (© Mosquito – Pellejero & Zentner).

Son en efecto dos primerísimos primeros planos del ojo de un indígena escondido en la selva que abren y cierran el álbum, confiriéndole a éste de tal modo una estructura circular o, mejor dicho, una estructura en espiral, puesto que en la última página al primerísimo primer plano del ojo del indígena le precede un primerísimo primer plano de los ojos de Staden lo

40 Además de eso hay viñetas costumbristas que nos presentan la vida cotidiana en el pueblo de los indígenas (Pellejero/Zentner 1992: 22 y 40) o el ambiente en el taller del grabador de Marburgo (Pellejero/Zentner 1992: 28).

41 Equivale a Pellejero/Zentner 1992: 31.

que no había sido el caso al principio. Esta última página (Ilustración 7), compuesta de sólo tres viñetas y sin ningún texto, crea un resumen visual del tema básico de todo el álbum: el encuentro o desencuentro entre europeos e indígenas de América, posibilitado por los barcos que vemos en la viñeta intermedia entre los primerísimos primeros planos de los ojos de Staden y del ojo de un indio agazapado.



Ilustración 7: Pellejero/Zentner 2002: 48⁴² (© Mosquito – Pellejero & Zentner).

42 Equivale a Pellejero/Zentner 1992: 53.

Aunque se tematiza en el álbum *El cautivo*, como ya hemos dicho, el proceso de memorización y de transmisión de lo vivido por el protagonista Staden en el Nuevo Mundo, nunca se cuestiona, sin embargo, la pertinencia de la memorización o la veracidad de lo supuestamente vivido. Esto ocurre, en cambio, en *Caboto*, otro álbum publicado originalmente en 1992 y basado también en un guión del argentino Jorge Zentner, pero dibujado por el italiano Lorenzo Mattotti. En esta historieta, que en principio relata el viaje que emprendió Sebastián Caboto, nombrado piloto mayor por el rey Carlos I en 1518, a la región del Río de la Plata entre 1526 y 1530,⁴³ hay una constante reflexión sobre la imposibilidad de reconstruir lo que verdaderamente ocurrió, es decir, una problematización del discurso histórico (supuestamente) factual y una verdadera indagación meta-histórica, conforme al famoso postulado de Hayden White:

[M]etahistory [...] addresses itself to such questions as, [...] [w]hat is the epistemological status of historical explanations [...]? What are the possible forms of historical representation and what are their bases? What authority can historical accounts claim as contributions to a secured knowledge of reality [...]? (White 1978: 81).

Así, antes de arrancar efectivamente el relato de *Caboto*, se suceden nueve páginas (Mattotti/Zentner 2003: 11-19) sin globos, donde el narrador se pregunta en los cartuchos, entre otras cosas, “comment attribuer visage et gestes au personnage caché derrière sa nébuleuse biographie” (Mattotti/Zentner 2003: 14), para concluir: “raconter, ce n’est pas transmettre une vérité irréfutable. Raconter, c’est toujours choisir une version” (Mattotti/Zentner 2003: 19). Hay que decir que los episodios de la vida de Sebastián Caboto se prestan singularmente a tal ejercicio, puesto que muchos puntos de la biografía y el carácter de este personaje central de la época del descubrimiento de América nunca fueron aclarados del todo. Existen testimonios insuficientes y a veces contradictorios sobre Caboto y sus viajes, lo

43 Todos los acontecimientos que relata la historieta se encuentran también en los capítulos correspondientes que el historiador inglés Henry Harrisse dedica al viaje al Río de la Plata de Sebastián Caboto en su monografía *John Cabot and Sebastian his son* publicada originalmente en 1896 (Harrisse 1968 [1896]: 185-263). Con una excepción, sin embargo: la presencia de las hijas del capitán de uno de los navíos de la expedición de Caboto (Mattotti/Zentner 2003: 21/22, 34 y 41) no se menciona en el estudio muy detallado de Harrisse. Probablemente se trata de un invento de Zentner para no escribir un álbum con personajes exclusivamente masculinos. De todos modos, las dos hijas no cobran mayor importancia a lo largo del relato.

que la historieta de Zentner y Mattotti expresa visualmente proponiendo cuatro caras diferentes del personaje (Ilustración 8) antes de decidirse por una quinta (Mattotti/Zentner 2003: 19).

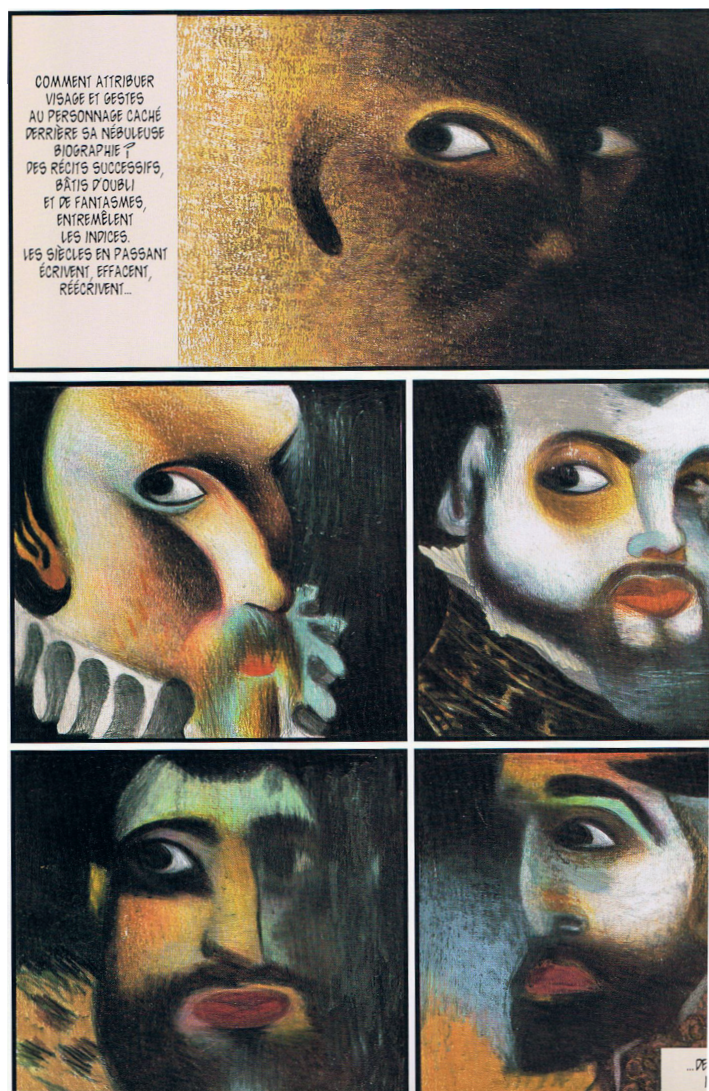


Ilustración 8: Mattotti/Zentner 2003: 14 (© Casterman – avec l'aimable autorisation des auteurs et des Editions Casterman).

Aun después de este íncipit inusual, los comentarios meta-narrativos y meta-históricos salpican todo el álbum. En una ocasión, el narrador dice en un cartucho “raconter c’est... comme inventer des souvenirs” (Mattotti/Zentner 2003: 23), en varias otras (Mattotti/Zentner 2003: 24, 31 y 40) califica la tarea de narrar como algo característico de supervivientes y propone símiles y metáforas: el relato se asemejaría a un viaje hacia lo desconocido (Mattotti/Zentner 2003: 31) o al trabajo de un cartógrafo (Mattotti/Zentner 2003: 18), y en la página 30 encontramos un símil detallado entre el acto de narrar y las fibras que componen un cabo. Por lo tanto, la construcción narrativa de la historia y del pasado se tematiza y se cuestiona en el álbum *Caboto* de modo explícito en el discurso del narrador.⁴⁴



Ilustración 9: Mattotti/Zentner 2003: 53 (© Casterman – avec l’aimable autorisation des auteurs et des Editions Casterman).

⁴⁴ La técnica de narración de *Caboto*, con sus múltiples relativizaciones y conjeturas por parte del narrador, puede compararse con el estudio *Trickster Travels. A Sixteenth-Century Muslim Between Worlds*, publicado en 2006, donde la historiadora canadiense Natalie Zemon Davis esboza con mucha cautela una biografía posible de Leo Africanus, un personaje histórico prácticamente contemporáneo de Caboto, que se movía entre la orilla musulmana y la orilla cristiana del mediterráneo en la primera mitad del siglo XVI (Davis 2006). El cómic *Caboto*, publicado en 1992, anticipa por lo tanto tendencias propias de la historiografía actual.

Pero es además la forma visual de este cómic la que contribuye al cuestionamiento del acto de narrar. Constata el semiólogo alemán Georg Seeßlen que la magia del cómic se debe a los momentos en los que su dimensión pictórica triunfa sobre el código lineal de la narración.⁴⁵ Ahora bien, precisamente esta magia está muy presente en el álbum *Caboto*, debido al estilo de dibujo de Lorenzo Mattotti que pasa por ser el representante más brillante de la llamada “*école de la couleur directe*”. Ésta se compone de dibujantes de cómic que desde los años 80 vienen cultivando un estilo tan pictórico, inspirándose en pintores como Edward Hopper y Francis Bacon, que Thierry Groensteen dice que habría que calificar las obras de estos dibujantes como “*bandes peintes*” y no como “*bandes dessinées*” (Groensteen 2007: 82-85).⁴⁶

Vamos a ver algunos ejemplos de este estilo pictórico. En el centro de la página 31 se encuentra una viñeta cuya coloración llama la atención: un rojo muy fuerte a la izquierda de la viñeta, despojado de una función figurativa clara, contrasta con los matices de verde, azul y blanco que ocupan el resto de la viñeta. En varios pasajes del álbum *Caboto* nos topamos con viñetas que sacadas de su contexto dan una impresión tan enigmática que se parecen a cuadros abstractos, así por ejemplo al principio de la página 48. Además, Mattotti recurre bastantes veces a una técnica igualmente afín a la pintura que podríamos calificar de condensación visual. Las viñetas pierden el estatus de instantáneas conformando una sucesión narrativa que tienen en el cómic convencional. En vez de eso, se integran elementos simbólicos en la viñeta, como es el caso, por ejemplo, de la visualización del motivo de la *auri sacra fames*, es decir de la avaricia de los conquistadores, que tampoco aquí puede faltar, en la última viñeta de la página 53 (Ilustración 9). Pero la viñeta más llamativa, en cuanto a la picturalización del

45 “[Wir] erwarten [...] in den Comics stets jenen magischen Augenblick, in dem das archaisch-poetische Bild sich über die Begrenzungen des linearen Codes erhebt. So haben wir in der bildhaften Erzählung [...] den unlösbaren und immer erneut aufbrechenden Widerspruch zwischen dem linearen, historischen und dem bildhaften, magischen Code als den größten ästhetischen Reiz” (Seeßlen 2002: 86). (“Al leer un cómic, estamos siempre atentos a aquel momento mágico en el que la imagen arcaica y poética llegue a trascender las limitaciones del código lineal. Lo que constituye el principal atractivo estético del relato en imágenes es la contradicción insoluble e incesante entre el código lineal e histórico por un lado y el visual y mágico, por otro lado”. Traducción: Hartmut Nonnenmacher). Pomier constata el mismo antagonismo, hablando de “l’opposition entre le ‘linéaire’ et le ‘tabulaire’ dans la bande dessinée” (Pomier 2005: 26).

46 También Frédéric Pomier califica el trabajo de Mattotti de “crypto-pictural” (Pomier 2005: 26).

cómic que se produce en *Caboto*, es sin duda la última viñeta del álbum (Ilustración 10), la cual, desprovista de cualquier elemento verbal o escrito, nos ofrece un resumen visual de la acción, trascendiendo de tal modo la sucesividad temporal que normalmente es característica del cómic.



Ilustración 10: Mattotti/Zentner 2003: 56 (© Casterman – avec l'aimable autorisation des auteurs et des Editions Casterman).

Otra variación de esta técnica de la condensación visual se encuentra en una viñeta (Ilustración 11) en la que vemos en un primerísimo primer plano los ojos de un superviviente de la expedición fracasada de Solís al Río de la Plata. Como narrador intradieético, este superviviente le está relatando a Caboto de qué forma murieron algunos de sus compañeros, y en este momento baja una cortina de sangre delante de su cara. El color rojo de la sangre es una buena muestra de la expresividad de la técnica de la “couleur directe”. Además, se trata del truco narrativo al que Gérard

Genette ha dado el nombre de metalepsis:⁴⁷ un elemento perteneciente al nivel metadieético –la sangre– está invadiendo en esta viñeta el nivel dieético, en el que se sitúa el narrador del relato metadieético.



Ilustración 11: Mattotti/Zentner 2003: 29 (© Casterman – avec l’aimable autorisation des auteurs et des Editions Casterman).

Primerísimos primeros plano como en este ejemplo aparecen igualmente en muchos otros pasajes del álbum: así, en la página 30, la cuerda en un barco y en la página 51 la mecha de un cañón. Además, un primerísimo primer plano de los ojos del protagonista caracteriza al *Leitmotiv* visual más llamativo de este álbum: en un total de cinco viñetas al principio de las páginas 14 a 17 y en la página 40 aparecen estos ojos, integrados cada vez en un contexto diferente. Pero en el álbum *Caboto* no sólo se encuentran recurrencias visuales sino también verbales. Así, la frase “Claire sont les nuits de Séville” se repite tres veces en las páginas 11, 17 y 55. Todos

⁴⁷ Una metalepsis sería “toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradieétique dans l’univers diégetique (ou de personnages diégetiques dans un univers métadiegetiques, etc.), ou inversement” (Genette 1972: 244). Véase en cuanto al uso de esta técnica narrativa en el cómic Nonnenmacher (2007).

estos elementos repetidos –junto con la estructura circular basada en el mismo efecto *zoom* hacia el respaldo de la silla de Caboto que encontramos poco después del principio (Mattotti/Zentner 2003: 13) y poco antes del final (Mattotti/Zentner 2003: 55) del álbum– confieren a la historieta de Mattotti y Zentner un marcado carácter lírico que constituye otra ruptura más, además de la provocada por la dimensión pictórica, con la linealidad de la narración histórica. Esta historieta no cuestiona, por lo tanto, el relato histórico tan sólo *expressis verbis* en el discurso del narrador, sino que este cuestionamiento repercute igualmente en su forma.

Otra técnica de ruptura con el relato tradicional la supone el uso del ralentí extremo que equivale prácticamente a parar el tiempo narrado en las primeras páginas del álbum, sobre todo en las páginas 12 y 13⁴⁸ donde no hay ningún texto, ni globo ni cartucho, y donde vemos, también en primer plano, detalles del estudio de Caboto en Sevilla y al final por primera vez el ojo de éste. Este uso llamativo del ralentí nos hace pensar en Omar Calabrese, que destaca en su libro sobre la edad neobarroca –que otros llaman la época posmoderna– precisamente el uso del ralentí como uno de los rasgos característicos de una estética neobarroca (Calabrese 1988: 66-69 y 96-98). Y si recapitulamos el análisis formal no sólo de *Caboto*, sino también de *El cautivo* y de *Álvar Mayor*, nos damos cuenta de que lo que estas tres historietas tienen en común son precisamente elementos estéticos barrocos o neobarrocos, como por ejemplo la frecuencia de primeros y primerísimos primeros planos, los contrastes fuertes basados en el contrapunto entre imagen y texto o entre blanco y negro en *Álvar Mayor*, en los dos niveles narrativos en *El cautivo*, en el juego de los colores en *Caboto*, la distorsión de las líneas que estructuran las páginas en *Álvar Mayor* y del relato en sí en *Caboto* o la circularidad del relato tanto en *El cautivo* como en *Caboto*, así como el predominio de la dimensión pictórica en *Caboto*.⁴⁹ Es como si los historietistas argentinos hubiesen elegido la estética ade-

48 Sanladerer (2006: 282) cita la página 13 de *Caboto* como ejemplo de ralentí extremo: sería un ejemplo de “die Technik, einen Augenblick als den grundsätzlich gleichbleibenden aus unterschiedlicher (An)Sicht zu beschreiben. Dies entspricht [...] einer ‘Zeitdehnung’, die bis zur ‘Zeitgleichheit’ gesteigert werden kann”. (“[L]a técnica de evocar un instante desde diferentes perspectivas y sin que cambie nada. De ahí resulta [...] un ‘estiramiento’ del tiempo que puede culminar en la ‘coincidencia’ del tiempo”. Traducción: Hartmut Nonnenmacher.)

49 Ejemplos –además de la viñeta metaléptica en la página 29 y la viñeta con fuertes contrastes entre colores en la página 31, ya citadas– serían la viñeta final en la página 56 (Ilustración 11) que ofrece un condensado visual de todo el álbum así como varias viñetas que –sacadas de su contexto– resultan tan enigmáticas que podrían pasar por

cuada –ese barroquismo nacido en y de la época del descubrimiento y la conquista de América– para dar forma a sus narraciones de episodios y acontecimientos situados en esa época.

En cuanto a la representación ficcional de la historia en los cuatro ejemplos que acabamos de analizar, podemos establecer la siguiente tipología: *Alvar Mayor* es un ejemplo de una representación, por así decirlo, ingenua de la historia, puesto que en este caso la historicidad de lo ocurrido se presenta como algo evidente y no se cuestiona en absoluto. En el caso de *Conquistadores* se trata de una representación contrafactual de la historia, dado que aquí aparecen elementos ficcionales que entran en contradicción flagrante con los resultados de la historiografía. Por el vaivén continuo entre el nivel extradiegético, donde se narra cómo se originó el libro sobre las vivencias de Hans Staden, y el nivel diegético, donde se narran estas mismas vivencias, hablaría de metahistoricidad implícita en el caso de *El cautivo*: la técnica narrativa de este álbum conlleva un potencial metahistórico que, sin embargo, queda sin aprovechar. *Caboto*, en cambio, presenta un caso claro de metahistoricidad explícita, puesto que aquí no sólo se tematiza sino incluso se problematiza sin cesar la narración de la historia.

Si comparamos esta tipología con los resultados a los que llega Ansgar Nünning en su estudio sobre la teoría, la tipología y la poetología de la novela histórica,⁵⁰ nos damos cuenta de que hay muchas coincidencias.

cuadros de pintura abstracta (p.ej. la primera viñeta en la página 48 o la penúltima viñeta del álbum en la página 56).

- 50 “Um Romane, die in den jeweiligen Sektoren anzusiedeln sind, terminologisch einheitlich zu benennen, sollen fünf Typen des historischen Romans unterschieden werden. Sie werden als ‘dokumentarischer historischer Roman’, ‘realistischer historischer Roman’, ‘revisionistischer historischer Roman’, ‘metahistorischer Roman’ bzw. ‘historiographische Metafiktion’ bezeichnet. Bei dieser graduellen Skalierung von Gattungsausprägungen verlagern sich zum einen die Dominanzverhältnisse von links nach rechts zwischen Heteroreferentialität und Autoreferentialität, zwischen Geschichtsdarstellung und Reflexion über Geschichte sowie zwischen der Schilderung eines ereignishaften historischen Geschehens auf der diegetischen Ebene zur metafiktionalen Reflexion über geschichtstheoretische Probleme auf der extradiegetischen Ebene. Zum anderen verringern sich sowohl der Grad an Kongruenz zwischen dem jeweils entworfenen fiktionalen Geschichtsmodell und dem Wissen der Historiographie über die geschichtliche Wirklichkeit als auch die Intensität der Primär- und Erlebnisillusion”. (“Para aplicar una terminología homogénea a las novelas que pertenecen a los diferentes ámbitos cabe distinguir cinco tipos de novela histórica. Los denominamos ‘novela histórica documental’, ‘novela histórica realista’, ‘novela histórica revisionista’, ‘novela meta-histórica’ y ‘meta-ficción historiográfica’. Por una parte, pasamos en esta escala gradual de variantes genéricas de la heteroreferencialidad que predomina en el polo izquierdo a la autorreferencialidad que predomina en el derecho, al igual que de la representación de la Historia a la reflexión sobre la Historia y de la evocación de unos acontecimientos históricos a ni-

Habría que indagar más en la pregunta hasta qué punto los cuatro tipos de representación de la historia que hemos encontrado en la historieta argentina corresponden a los cinco tipos de novelas históricas que distingue Nünning. Lo que de todos modos llama la atención es la concordancia en cuanto a los dos extremos de la escala tipológica que Nünning caracteriza como “heterorreferencialidad”, por un lado, frente a “autorreferencialidad” por otro lado, y como “representación de la historia”, por un lado, frente a “reflexión metahistórica”, por otro lado.

En cuanto a los distintos grados de reflexión metahistórica que hemos constatado en las historietas analizadas, hay que tener en cuenta que éstas tenían destinatarios muy diferentes. Los episodios de *Álvar Mayor* iban destinados a la publicación periódica en una revista argentina, mientras que tanto *El cautivo* como *Caboto* fueron concebidos como álbumes y creados por encargo de la Sociedad Estatal Quinto Centenario, es decir financiados por el gobierno español con ocasión del Quinto Centenario en 1992. En total fueron 25 los álbumes publicados en 1992 por la editorial Planeta-De Agostini, en colaboración con la Sociedad Estatal Quinto Centenario, en una ambiciosa colección con el título *Relatos del Nuevo Mundo*. En cada álbum colaboraron un guionista, un dibujante y un asesor en historia, lo que es indicio de la pretensión de seriedad de esta colección que merecería un estudio aparte.⁵¹ Entre los colaboradores había muchos españoles. Entre los más conocidos, aunque no precisamente por su creación de cómics, están el autor de novelas policíacas Andreu Martín, que escribió

vel diegético a la reflexión metaficcional sobre problemas teóricos de la historiografía a nivel extradiegético. Por otra parte, disminuye el grado de congruencia entre el modelo ficcional de la Historia propuesto en cada caso y los conocimientos de la historiografía sobre la realidad histórica, así como la intensidad de la ilusión evocadora de las vivencias históricas”. Traducción: Hartmut Nonnenmacher.) (Nünning 1995: 257).

51 Véase la relación de los títulos que compusieron esta colección así como de sus autores y colaboradores en la página web: <<http://howtoarsenio.blogspot.de/2012/10/relatos-del-nuevo-mundo.html>> (20.7.2014). La mayor parte de los álbumes de esta colección editada por Pedro Tabernero de la Linde se puede consultar en la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo en Madrid. Las historietas propiamente dichas ocupan 46 páginas de cada álbum y van precedidas por sendas “Presentaciones” de dos páginas y seguidas de sendas “Referencias históricas” de 24 páginas, ambas redactadas por el respectivo asesor en historia. En *El cautivo* la “Referencia histórica” que está a cargo de Guillermo Céspedes del Castillo lleva el título “El nuevo mundo vivido y soñado” (Pellejero/Zentner 1992: 54-77) y traza un panorama general de las crónicas sobre el Nuevo Mundo publicadas en el siglo xvi sin darle particular importancia a Hans Staden. En la traducción francesa publicada por Mosquito en 2002 han desaparecido tanto la “Presentación” como la “Referencia histórica” del original.

el guión para dos tomos, y nada menos que el filósofo Fernando Savater, quien ejerció de asesor de historia para el álbum número 12 que trata el famoso episodio de Gonzalo Guerrero, el conquistador que pasó al bando de los indígenas en Yucatán. También colaboraron italianos, entre ellos el dibujante Lorenzo Mattotti, y el conocido dibujante francés Paul Gillon. Pero sobre todo participó un nutrido contingente de argentinos: además de Jorge Zentner, que escribió el guión para un total de tres álbumes, estuvieron involucrados como guionista el paraguayo de nacimiento pero bonaerense de adopción Robin Wood, y como dibujantes Alberto y Enrique Breccia y José Muñoz. Además de *El cautivo* y *Caboto*, Jorge Zentner escribió el guión para *Expediciones al Pacífico: la adelantada de los Mares del Sur*. Robin Wood fue responsable del guión de *Primera fundación de Buenos Aires: la expedición maldita*. José Muñoz se encargó del dibujo de *De la Tierra del Fuego a Alaska: rumbo norte*, mientras que Enrique y Alberto Breccia ejercieron como dibujantes respectivamente en *El descubrimiento del Pacífico: de mar a mar* y *El Dorado: el delirio de Lope de Aguirre*. En este contexto es interesante que no sólo Alberto Breccia dibujó una versión de la expedición del conquistador vasco Lope de Aguirre al río Amazonas. En el mismo año del Quinto Centenario su hijo Enrique Breccia asumió el dibujo de otra versión del famoso viaje de Lope de Aguirre en colaboración con el guionista español Felipe Hernández Cava y en un cómic subvencionado esta vez por el gobierno autónomo vasco, más concretamente por la comisión “Amerika eta Euskaldunak – América y los vascos – 1992” (Breccia/Hernández Cava 1989).⁵² No deja de ser una ironía de la historia –pero una de tantas para tantos artistas nacidos en la consabida periferia–⁵³ que una indagación tan intensa de los historietistas argentinos en el pasado de su propio subcontinente se llevara a cabo en Europa y con subvenciones del gobierno español.

El hecho de que la dimensión metahistórica esté particularmente marcada en los dos álbumes pertenecientes a los *Relatos del Nuevo Mundo* que hemos analizado aquí, es decir en *El cautivo* y *Caboto*, se debe ciertamente también a las particulares circunstancias de producción que condicionaban esta serie financiada con dinero público. Mientras que los episodios de *Álvar Mayor* fueron producidos para una revista que estaba supeditada a los esquemas convencionales y comerciales del género popular de la historieta,

52 Véase a este respecto Galster (1996: 748-760).

53 En cuanto al concepto de “periferia” véase Sarlo (2003).

orientados hacia la heterorreferencialidad, Jorge Zentner pudo contribuir a crear una historieta “más literaria” con sus guiones para *El cautivo* y sobre todo para *Caboto*, donde la autorreferencialidad y la metahistoricidad asumen la función de acreditar el carácter exigente y literario del cómic. Las diferentes historietas argentinas sobre el descubrimiento y la conquista de América nos proporcionan, por lo tanto, un buen ejemplo para la oscilación entre la cultura popular y la “alta cultura”, tan típica del medio de expresión del cómic desde los años 1960, cuando se produjo la “constitution du champ de la Bande dessinée”, constatada en 1975 por Luc Boltanski, un discípulo de Bourdieu, en un artículo publicado en *Actes de la recherche en sciences sociales*. Desde esta constitución del campo del cómic, los dibujantes y guionistas de historietas aspiran a dejar el estatus de artesanos anónimos que tenían anteriormente, para pasar a ser considerados como artistas de pleno derecho, pero las circunstancias en las que ejercen su arte no siempre les permiten poner en práctica esta ambición. Por eso, el cómic sigue oscilando entre cultura popular y “alta cultura” hasta hoy en día.

Referencias bibliográficas

- ALLARD, Olivier (2006): “Sibran Anne (scénariste) et Emmanuel Lepage (dessinateur), *La Terre sans Mal*, Dupuis, Paris, 1999, 64 p., 23 x 31 cm. Pellejero Ruben (dessinateur) et Jorge Zentner (scénariste), *Le Captif*, Mosquito, St Egrève, 2002, 48 p., 23 x 30 cm [traduction française par Pablo Guevara de *Europeos ante el nuevo mundo: el cautivo*. Barcelona/Madrid: Planeta DeAgostini/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992]”. En: *Journal de la société des américanistes* [en línea], 92, 1 y 2, <<http://jsa.revues.org/index3234.html>> (20.7.2014).
- BARREIRO, Ricardo/BRECCIA, Enrique (1991): *Conquistadores. Erstes Buch: Aufbruch in die neue Welt*. Wien: Comic Forum.
- (1992): *Conquistadores. Zweites Buch: Gefangene der neuen Welt*. Wien: Comic Forum.
- BOLTANSKI, Luc (1975): “La constitution du champ de la bande dessinée”. En: *Actes de la recherche en sciences sociales* 1, pp. 37-59.
- BORGES, Jorge Luis (1986): *Narraciones*. Edición de Marcos Ricardo Barnatán. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BRECCIA, Enrique/HERNÁNDEZ CAVA, Felipe (1989): *Lope de Aguirre. La aventura*. Vitoria: Ikusager Ediciones.
- BRECCIA, Enrique/TRILLO, Carlos (1989): *Álvar Mayor*. Barcelona: NORMA.
- CALABRESE, Omar (1988): *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70. [Título del original: *L'Etá Neobarroca*.]

- CÉSPEDES DEL CASTILLO, Guillermo (1992): "Presentación". En: Pellejero, Rubén/Zentner, Jorge: *Europeos ante el nuevo mundo: El cautivo*. Barcelona/Madrid: Planeta DeAgostini/Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 4-5.
- CHESNAIS, Robert (ed.) (2008): *Historieta. Regards sur la bande dessinée argentine*. Paris: Vertige Graphic.
- COLÓN, Hernando (1984): *Historia del Almirante*. Madrid: Edición de Luis Arranz.
- DAVIS, Natalie Zemon (2006): *Trickster Travels. A Sixteenth-Century Muslim Between Worlds*. New York: Hill and Wang.
- DÍAZ ALMEIDA, Francisco Luciano (2007): "El cómic en la didáctica de la Historia de América: utilización de Alvar Mayor". En: *Boletín Millares Carlo* 26, pp. 141-152.
- DÜNNE, Jörg (2011): *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*. München: Wilhelm Fink.
- DUTRA SANTANA, Vanete (2008): "Quem são os selvagens, afinal? – desmitificando o bom-europeu". En: Obermeier, Franz/Schiffner, Wolfgang (eds.): *Die Warhaftige Historia von 1557 – das erste Brasilienbuch. Akten des Wolfhager Kongresses zu 450 Jahren Hans-Staden-Rezeption*. Kiel: Westensee, pp. 183-194.
- GALSTER, Ingrid (1996): *Aguirre oder die Willkür der Nachwelt*. Frankfurt a. M.: Vervuert.
- GASCA, Luis/GUBERN, Román (⁴2001): *El discurso del cómic*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GENETTE, Gérard (1972): "Discours du récit". En: Gérard Genette: *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- GROENSTEEN, Thierry (1999): *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- (2007): *La bande dessinée. Mode d'emploi*. S. l.: Les Impressions Nouvelles.
- HARBSMEIER, Michael (2008): "Johannes Dryander: Hans Stadens gelehrter Schatten?". En: Obermeier, Franz/Schiffner, Wolfgang (eds.): *Die Warhaftige Historia von 1557 – das erste Brasilienbuch. Akten des Wolfhager Kongresses zu 450 Jahren Hans-Staden-Rezeption*. Kiel: Westensee, pp. 120-142.
- HARRISSE, Henry (1968 [1896]): *John Cabot, the Discoverer of North-America, and Sebastian his Son. A Chapter of the Maritime History of England under the Tudors 1496-1557*. New York: Argosy-Antiquarian Ltd.
- IHME, Burkhard (2006): "Montage im Comic". En: <http://www.comicforschung.de/tagungen/06nov/06nov_ihme.pdf> (21.7.2014).
- MATTOTTI, Lorenzo/ZENTNER, Jorge (2003): *Caboto*. Bruxelles: Casterman. [Traducción al francés por Anne-Marie Ruiz de *El cosmógrafo Sebastián Caboto*. Barcelona/Madrid: Planeta DeAgostini/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.]
- NONNENMACHER, Hartmut (2006): "La memoria del franquismo en el cómic español". En: Winter, Ulrich (ed.): *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, pp. 177-208.
- (2007): "Autoreferentialität und narrative Metalepsen im französischen und spanischen Comic". En: Leinen, Frank/Ring, Guido (eds.): *Bilderwelten – Textwelten – Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der neunten Kunst*. München: Martin Meidenbauer, pp. 265-285.

- (2008): “La (re-)construction de l’histoire de l’ ‘Algérie française’ dans la série de B.D. *Les Carnets d’Orient* de Jacques Ferrandez”. En: Arend, Elisabeth/Reichardt, Dagmar/Richter, Elke (eds.): *Histoires inventées. La représentation du passé et de l’histoire dans les littératures française et francophone*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, pp. 101-126.
- (2012): “Der Trick mit der Ekliptik. Stationen eines Motivs von Kolumbus über Mark Twain und Hergé bis Augusto Monterroso”. En: *Romanistisches Jahrbuch* 62, pp. 425-448.
- NÜNNING, Ansgar (1995): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Tomo I: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- OBERMEIER, Franz (2001): “Bilder von Kannibalen, Kannibalismus im Bild. Brasilianische Indios in Bildern und Texten des 16. Jahrhunderts”. En: *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 38, pp. 49-72, <<https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/jbla.2001.38.issue-1/jbla.2001.38.1.49/jbla.2001.38.1.49.pdf>> (14.12.2017).
- (2007): “Hans Staden und sein Brasilienbuch. Vorwort”. En: Staden, Hans: *Warhaftige Historia. Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555). História de duas viagens ao Brasil*. Edición crítica de Franz Obermeier. Kiel: Westensee, pp. I-XXXI.
- (2008): “Hans Stadens Brasilienbuch im 450. Jahr seines erstmaligen Erscheinens, der verkannte Klassiker?”. En: Obermeier, Franz/Schiffner, Wolfgang (eds.): *Die Warhaftige Historia von 1557 – das erste Brasilienbuch. Akten des Wolfhager Kongresses zu 450 Jahren Hans-Staden-Rezeption*. Kiel: Westensee, pp. 6-52.
- PELLEJERO, Rubén/ZENTNER, Jorge (1992): *Europeos ante el nuevo mundo: El cautivo*. Barcelona/Madrid: Planeta DeAgostini/Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- (2002): *Le Captif*. St. Egrève: Mosquito. [Traducción al francés por Pablo Guevara de *Europeos ante el nuevo mundo: El cautivo*. Barcelona/Madrid: Planeta DeAgostini/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.]
- PINHEIRO, Teresa (2008): “Die Gefangenschaftsberichte von Hans Staden und José de Anchieta zwischen Märtyrertum und suspense”. En: Obermeier, Franz/Schiffner, Wolfgang (eds.): *Die Warhaftige Historia von 1557 – das erste Brasilienbuch. Akten des Wolfhager Kongresses zu 450 Jahren Hans-Staden-Rezeption*. Kiel: Westensee, pp. 101-119.
- POMIER, Frédéric (2005): *Comment lire la bande dessinée?* Paris: Klincksieck.
- QUELLA-GUYOT, Didier (1990): *La bande dessinée*. Paris: Desclée de Brouwer.
- ROSSELLI, Walter (2011): *Álvar Mayor, un cómic de ambientación histórica. Análisis y comparación con Bandolero*. Trabajo escrito presentado en la Cátedra de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Friburgo (Suiza); sin publicar.
- SANLADERER, Rudolf (2006): *Bild und Wort. Elemente des Comics und deren Gestaltungsmöglichkeiten im Kunstunterricht*. Tomo 1. Norderstedt: Books on Demand.
- SARLO, Beatriz (2003): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- SEEßLEN, Georg (2002): “Gerahmter Raum – Gezeichnete Zeit”. En: Hein, Michael/Hünners, Michael/Michaelsen, Torsten (eds.): *Ästhetik des Comic*. Berlin: Erich Schmidt, pp. 71-89.
- STADEN, Hans (2007): *Warhaftige Historia. Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555). História de duas viagens ao Brasil*. Edición crítica de Franz Obermeier. Kiel: Westensee.

- TETLOCK, Philip E. (ed.) (1996): *Counterfactual Thought Experiments in World Politics: Logical, Methodological, and Psychological Perspectives*. Princeton: Princeton University Press.
- TIEMANN, Joachim (2008): "Staden 2007; zur Übertragung des Originaltextes in der neuen Ausgabe der *Warhaftige(n) Historia*". En: Obermeier, Franz/Schiffner, Wolfgang (eds.): *Die Warhaftige Historia von 1557 – das erste Brasilienbuch. Akten des Wolfhager Kongresses zu 450 Jahren Hans-Staden-Rezeption*. Kiel: Westensee, pp. 170-182.
- TODOROV, Tzvetan (1982): *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Éditions du Seuil.
- VÁZQUEZ, Laura: "Ficha sobre Carlos Trillo en Tebeosfera". En: <<http://www.tebeosfera.com/1/Autor/Guionista/Trillo/Carlos.htm>> (21.7.2014).
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1989): "Álvar Mayor. Un justiciero improvisado". En: Brecia, Enrique/Trillo, Carlos: *Álvar Mayor*. Barcelona: Norma, pp. 2-3.
- WALDENEGG, Georg Christoph Berger (2011): "What-If? Counterfactuality and History". En: Birke, Dorothee (ed.): *Counterfactual Thinking – Counterfactual Writing*. Berlin: de Gruyter, pp. 130-149.
- WHITE, Hayden (1978): *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

1811: histori(et)a de la Independencia

Ricarda Musser

Las historietas que tratan la historia nacional cuentan ya con décadas de tradición en Paraguay, aunque por supuesto su número no es equiparable a la cantidad de cómics de esta temática en otros países latinoamericanos como por ejemplo Argentina o México. En este sentido, pueden considerarse precursores de la historieta los grabados satíricos surgidos durante la Guerra de la Triple Alianza con el objetivo de ridiculizar al enemigo militar y aparecidos en publicaciones como *Centinela* (1867) o *Cabichu'i* (1867-1868). *Ivo, el piloto audaz*, cuyas aventuras fueron publicadas en la revista infantil *Farolito* en los años 60 del siglo xx, es considerado el primer cómic auténticamente paraguayo (Colmán Gutiérrez/Goiriz 2004: 53). A partir de finales de la década de 1970 empezaron a publicarse historietas en los diarios o sus suplementos. Una parte de dichos cómics cuenta sucesos situados en la época de la Conquista como *El último Morotoko*, aparecido en el periódico *Hoy*, y *Avaré*, nombre de un personaje procedente de la mitología guaraní, publicado en el diario *Última Hora*. Fue en los años 80 cuando aparecieron las primeras revistas de historietas: a partir de 1981 *Quimera*, que fue un gran éxito con casi mil ejemplares vendidos por número, y a partir de 1984 *El Raudal*, una revista clandestina de la cual se publicaron siete números durante la dictadura de Stroessner y cuyo contenido principalmente satírico reflejaba las pretensiones altamente artísticas de sus editores (Colmán Gutiérrez/Goiriz 2004: 55). A partir de entonces se publicaron en Paraguay varias revistas de cómics de menor o mayor duración. Merece especial atención la Colección Cómic de la Editorial El Lector en la que se volvieron a publicar varios números de *El Raudal*, así como algunos álbumes, como por ejemplo *Al descubierto* que trata de forma crítica el quingentésimo aniversario de lo que se ha dado en llamar “descubrimiento de América” (Colmán Gutiérrez/Goiriz 2004: 55).

Ofrecen un especial motivo para estudiar el cómic y el humor gráfico en Paraguay, y también allende sus fronteras, las exposiciones en el marco

de *Cháke*.¹ Esta muestra se realizó por primera vez en el año 2000 y se celebró por quinta vez en mayo de 2013.

El cómic 1811

El Bicentenario de la Independencia de Paraguay dio lugar a numerosas publicaciones dedicadas a los acontecimientos del año 1811 así como a otros sucesos históricos del país. Bajo los auspicios de la Comisión Nacional para el Bicentenario, que coordinó todos los festejos oficiales con motivo de las celebraciones, se publicó la historieta que analizaremos a continuación. Este cómic tuvo gran divulgación en Paraguay gracias a su distribución en escuelas. Además, en YouTube² es posible escuchar una lectura del libro, acompañada por música y sonido ambiental, y de paso se puede disfrutar, por ejemplo, del acento brasileño del emisario portugués Dom de Abreu. El texto está firmado por Robin Wood, mientras que los dibujos son de Roberto Goiriz. La participación de estos autores significa el involucramiento en el proyecto de dos de los más famosos artistas paraguayos cuyos nombres desde hace años están estrechamente unidos a exitosas producciones de cómics. Robin Wood ya escribió los textos de más de 5.000 historietas, además de guiones para el cine y la televisión, novelas y obras de teatro. Junto a otras distinciones recibió en 1996 el premio italiano Yellow Kid Award. Por su parte, Roberto Goiriz se encontraba en los años ochenta entre los fundadores de las primeras revistas paraguayas de historietas, *Quimera* y *El Raudal*, y, más adelante, entre los organizadores de *Cháke*. La historieta 1811 no es el primer trabajo en conjunto de ambos artistas, que también crearon *Isabella*, una historieta sobre la transmisión de valores (Colmán Gutiérrez/Goiriz 2004: 53).

El cómic 1811 se publicó en dos ediciones: primero en un volumen de 42 páginas con el texto completo y luego en un suplemento de cuatro entregas del diario *ABC Color* que desde hace tiempo edita un suplemento semanal en forma de historieta. En *ABC Color* se publicaron también, por ejemplo, las *Historias secretas del Paraguay* ilustradas por Juan Moreno y Roberto Goiriz y escritas por Jorge Rubiani, cuya declarada intención era la divulgación de conocimientos históricos. A su vez, Jorge Rubiani

1 “Cuidado” en guaraní.

2 <<http://www.youtube.com/watch?v=KorlQrpBpXA>> (14.03.2014).

participó también en la creación de *1811* como asesor histórico. Además, escribió textos complementarios al cómic en los que se aborda más en profundidad, entre otros asuntos, la realidad vivida en Asunción en el año 1811, la batalla de Cerro Porteño³ o las biografías de los héroes de la revolución.

El cómic comienza con un breve esbozo del contexto histórico anterior a la independencia de Paraguay. En él se explica a los lectores que las tropas napoleónicas invadieron España y el rey Fernando VII abdicó en favor de un hermano de Napoleón. También se mencionan la Junta de Sevilla, así como el Cabildo de Buenos Aires y el hecho de que en esa ciudad ya se hablaba sobre la independencia. Un pensamiento que tampoco era totalmente nuevo en Asunción, como ponen de manifiesto las palabras de Francia, el futuro dictador perpetuo de Paraguay: “Esperar y ver... y comprar armas. Algo cambiará en este continente. Las campanas comenzarán a doblar muy pronto.”. Además, esta información se da a conocer en un diálogo de evidente carácter conspirador entre Francia y varios militares como interlocutores (Wood/Goiriz 2009: 11).



Ilustración 1: Wood, Robin/Goiriz, Roberto: *1811*, p. 11

³ La Batalla de Cerro Porteño fue un enfrentamiento militar ocurrido el 17 de enero de 1811 entre las fuerzas enviadas por la Junta Provisional Gubernativa de las Provincias del Río de la Plata y las fuerzas de la Intendencia del Paraguay.

La historieta continúa con las batallas de Paraguarí y Tacuarí, en las que un ejército de Buenos Aires dirigido por Manuel Belgrano debió hacer frente a aproximadamente 6000 hombres que luchaban en nombre del gobernador Velasco. Finalmente, Belgrano, que no era oficial de profesión sino abogado, es derrotado y muchos de sus hombres fueron tomados presos. Aunque la primera batalla tuvo lugar el 19 de enero y la segunda el 9 de marzo de 1811, en la historieta ambas son presentadas como inmediatamente consecutivas en el tiempo. En el argumento de la historieta Belgrano toma conciencia de sus límites como general del ejército y ordena deponer las armas cuando un niño que acompañaba como tamborilero a las fuerzas revolucionarias es herido mortalmente.⁴ Tras la derrota de Belgrano tiene lugar un intenso debate con los oficiales de Asunción. La historieta expone las reflexiones en la casa del gobernador Velasco sobre el tratamiento que deben recibir estos mismos oficiales. Se llega al acuerdo de retirar el mando a Manuel Atanasio Cabañas⁵ y nombrar gobernador de Misiones a Fulgencio Yegros⁶ para apartarlo así de Asunción. Por último, otros oficiales son detenidos y llevados a la cárcel por haber intentado liberar a los presos de guerra que pertenecían a las tropas de Belgrano. Además, en caso de futuros incidentes de mayor envergadura se asegura la ayuda militar de los portugueses. El hecho de que la independencia de Paraguay no fue sólo un anhelo de militares e intelectuales es demostrado tomando el caso de un predicador que desde el púlpito pronuncia discursos insurrectos, y también en las acciones de los empleados de la casa del gobernador que espían para los militares y Francia.

La acción prosigue con los acontecimientos que tuvieron lugar del 14 al 16 de mayo de 1811. Los cuarteles son tomados, el gobernador derrocado y, entre el júbilo de la población, se declara la independencia de España. Por una carta llegada desde Montevideo los héroes de la revolución descubren que el ex gobernador Velasco se había dirigido a Portugal para, con la ayuda de las tropas de ese país, mantener el territorio como colonia. El cómic termina con la constitución de un gobierno formado por Fulgencio Yegros, José Gaspar Rodríguez de Francia, Pedro Juan Caballero, Francisco Javier Bogarín y Fernando de la Mora. ...Y era el año 1811.

4 El personaje del tambor de Tacuarí no es, por cierto, una invención del cómic, sino que remite a la historia de Pedro Ríos que a los 12 años de edad se unió al ejército de Belgrano y cuya trágica suerte ya es una leyenda militar.

5 El principal conductor de las batallas contra el ejército de Belgrano.

6 Líder militar de la revolución del 14 de mayo de 1811 y presidente de la Junta Superior Gubernativa de Paraguay de 1811 a 1813.

Análisis de dos personajes del cómic

A continuación analizaremos más de cerca la caracterización de dos protagonistas del cómic, en concreto se trata de José Gaspar Rodríguez de Francia, uno de los principales actores de la independencia y más adelante Dictador Perpetuo de la República, y Bernardo Velasco y Huidobro, último gobernador español de la Intendencia de Asunción. En el primer caso nos centraremos en la representación gráfica, mientras que en el segundo el foco estará sobre la comparación de la figura de Velasco como aparece en la historieta *1811* y en otra obra de ficción histórica.

Evidentemente, el dibujante de cómics históricos se ve confrontado con restricciones muy claras. Está sujeto a la época en la que se desarrolla la historieta y en consecuencia tiene la obligación de representar los objetos del mobiliario, uniformes, construcciones, etc., al menos tal y como podrían haber sido. En la representación de personalidades históricas depende en gran medida de ilustraciones lo más contemporáneas posibles. En el caso de José Gaspar Rodríguez de Francia (1766-1840) los pocos cuadros y dibujos existentes han influido determinadamente en la imagen que en la actualidad se tiene de su aspecto.



Ilustración 2: Demersay, Alfredo L.: José Gaspar Rodríguez de Francia, (Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9_Gaspar_Rodr%C3%ADguez_de_Francia_by_Alfredo_L._Demersay.jpg>, 30.05.2018).

Las ilustraciones muestran a un hombre de mediana edad de pelo moreno recogido hacia atrás que viste un austero traje oscuro, calzas blancas hasta las rodillas, camisa blanca y zapatos con hebilla también oscuros. Esta es la imagen exacta en que se basó Roberto Goiriz para su ilustración de Francia en la historieta, al igual que hicieron otros artistas que lo retrataron con motivo del Bicentenario. Con ello Francia resulta inmediatamente reconocible, por lo menos para los lectores paraguayos. Pero, independientemente de la apariencia externa, ¿cómo se consigue esbozar la imagen de Francia?

Muchas de las escenas llevadas al cómic muestran a los revolucionarios manteniendo conciliábulos en lo que parece ser la casa de Francia. Ya sólo por su vestimenta se puede distinguir claramente a Francia de los demás conspiradores, los oficiales, que llevan uniformes. Además, Francia suele aparecer sentado tras su escritorio, mientras los oficiales permanecen de pie o se mueven por la estancia. Esto, por un lado, contribuye a crear una cierta distancia, mientras que, por el otro, produce la impresión de que ya en esta fase Francia es quien tiene los hilos en la mano y finalmente toma las decisiones o al menos influye esencialmente en ellas. Los objetos asignados a los conspiradores también ponen de manifiesto cuál es el reparto de tareas: los oficiales portan armas, mientras que Francia usa pluma de escribir, tinta, papel y libros. El texto refuerza la impresión que produce esta representación gráfica: “No soy hombre de acción”, dice Francia a Fulgencio Yegros, quien replica: “¡Pues ahora es el momento de serlo! ¡Y nosotros lo seremos!” (Wood/Goiriz 2009: 12). Francia es el único protagonista que aparece repetidas veces en solitario, casi siempre sentado ante el escritorio analizando la situación del subcontinente. Con el fin de involucrar al lector, Goiriz representa a Francia llevando sus pensamientos al papel (Wood/Goiriz 2009: 41). En esos momentos, al igual que cuando interactúa con otros personajes, aparece siempre representado como un pensador frío y un intelectual distante. Una impresión que subraya la expresión facial, casi siempre imperturbable, del personaje que finalmente se ve confrontado con la inevitable pregunta: “¿Tienes a veces emociones? ¿Alguna vez has sentido odio, furia, pasión, algo...? Ya sabes... sentimientos...”. Y es justo al responder: “No... pérdida de tiempo”, cuando Francia sonríe o al menos insinúa una sonrisa (Wood/Goiriz 2009: 25).



Ilustración 3: Wood, Robin / Goiriz, Roberto: 1811, p. 41.

Son precisamente estas características las que parecen predestinarlo a ostentar un cargo en el futuro gobierno paraguayo:

Un golpe de estado necesita una cabeza fría, un hombre intachable, un intelectual, versado en los aspectos legales. Un abogado, un poeta y un verdugo si hace falta. Y aquí en Asunción, y en todo el Paraguay, hay un solo hombre que reúne esas condiciones y todos saben quién es (Wood/Goiriz 2009: 34).

Consecuentemente, en la historieta, Francia se muestra poco conmovido cuando recibe el mensaje con la petición de liderar el golpe de estado (Wood/Goiriz 2009: 36). No obstante, su gesto satisfecho en la prestación de juramento del gobierno elegido el 17 de junio de 1811 sugiere que al menos por el momento siente que ha alcanzado la meta de sus esfuerzos (Wood/Goiriz 2009: 50).



Ilustración 4: Wood, Robin / Goiriz, Roberto: 1811, p. 50.

La historieta termina con las palabras: “Me llamo José Gaspar Rodríguez de Francia y nadie me olvidará jamás” (Wood/Goiriz 2009: 50) en una alusión al desarrollo posterior de la historia de Paraguay hasta 1840.

Analizaremos ahora a un segundo personaje que desempeña un gran rol en el cómic: Bernardo de Velasco y Huidobro (1765-1822), gobernador desde 1805 y en palabras de Jorge Rubiani “uno de los funcionarios más queridos por la población en toda la historia de la provincia y colonia” (Rubiani 2008: 14). Pero, como es natural, un gobernador español no puede aparecer como héroe en una obra sobre el exitoso movimiento independentista de un país latinoamericano. Por ello será particularmente interesante contraponer la representación de su personaje en el cómic y en otra obra literaria, en concreto, en la novela histórica *Velasco* del escritor paraguayo Guido Rodríguez Alcalá publicada en 2002. Mientras que en la historieta los protagonistas se encuentran plenamente sumidos en los sucesos del año 1811, la novela narra estos y otros acontecimientos desde el punto de vista de Velasco con un cierto distanciamiento temporal. En la historieta el gobernador aparece ya tan sólo por su aspecto externo —es el único que lleva peluca— como el representante de un tiempo pasado. Su conducta puede describirse como cobarde, titubeante e insidiosa. Además,

parece ser una persona fácilmente influenciable. En la novela de Rodríguez Alcalá, por el contrario, se presenta como un político franco y prudente que informa sobre los acontecimientos históricos con relativa falta de emoción.

En la historieta su primera aparición tiene lugar durante la batalla de Paraguarí, de la cual huye cobardemente dejando atrás a sus hombres cuando se perfila la victoria de los porteños. No se aclara que se trata de un militar con experiencia, sino es presentado como extrañamente fuera de lugar en el campo de batalla. En cambio, en la novela se cuenta cómo Velasco realizó muy prudentes preparativos para la batalla y aplicó sus conocimientos militares allí donde a Belgrano le faltaban:

Para evitar la división interna decidí dar combate sin demora. En la noche calurosa del 18 de enero, ultimaba los preparativos de un plan sencillo: obligar al adversario a trabarse en lucha con nuestro centro mientras la caballería le caía sobre los flancos, de modo que no podía evitar el combate ni aceptarlo sin quedar cercado. [...] Cualquier oficial –excepto Belgrano que no lo era– debía preguntarse si no había llegado precisamente a donde yo quería verlo (Rodríguez Alcalá 2002: 19-20).

En el cómic nos reencontramos con Velasco después de la victoria de la batalla de Tacuarí, cuando surge la pregunta de qué hacer con los exitosos oficiales que hicieron honor a sus nombres tanto en la tropa como entre la población, pero tienen el “defecto” de no ser españoles y además estar en estrecho contacto con Belgrano y por tanto con el Cabildo de Buenos Aires. En este contexto un militar asesora a Velasco quien no aporta ningún tipo de ideas propias y aprueba sin discusión todo lo que se le propone. En la novela, por el contrario, es él quien toma la iniciativa de retirar el mando a los oficiales o colocarlos en puestos en los que de facto no pueden seguir ejerciendo ninguna influencia y por lo tanto no representan ninguna amenaza, todo ello sin consultar a nadie ni mucho menos necesitar dicho asesoramiento por falta de determinación. Refiriéndose a Cabañas, el coronel vencedor de Tacuarí, dice lo siguiente:

Pensé en fusilarlo y luego recapacité [...] Opté por ascenderlo a subinspector de armas, cargo con ningún significado porque no teníamos ejército; como contrapartida, el señor debía permanecer en su finca en Cordilleras y no hacerse ver en la capital (Rodríguez Alcalá 2002: 29).

Y Fulgencio Yegros es nombrado gobernador de Misiones con la siguiente justificación:

Después de Tacuarí comenzó a mantener correspondencia con Belgrano, quien le llamaba paisano (paisano porque supuestamente los americanos formaban una gran patria, de la que debían expulsar a los españoles). Por eso lo mandé a las Misiones, a 60 leguas de Asunción, con el cargo de gobernador; era una distinción y también una manera de tenerlo lejos de la capital (Rodríguez Alcalá 2002: 43).

En otra escena de la historietta el gobernador aparece en una conversación con un enviado de los portugueses discutiendo cuál es la situación en el continente y hablando sobre algunos militares de alto rango como Simón Bolívar y José de San Martín, quienes, aunque de buena familia, ricos y cultivados, se habían unido a la revolución. El recurrente “son criollos, no son españoles” de Velasco lo hace parecer corto de miras y lleno de prejuicios (Wood/Goiriz 2009: 31).



Ilustración 5 – Wood, Robin / Goiriz, Roberto: 1811, p. 31.

En la novela el personaje de Velasco está absolutamente convencido de que los criollos quieren tomar el poder en sus manos, pero sigue considerando a los españoles como mejores regidores y administradores de las colonias:

Los conjurados tenían algo en común, el parentesco, éste venía de muy antiguo, por ser ellos descendientes de los primeros españoles del Paraguay, lo cual consideraban con razón timbre de orgullo. Se equivocaban, sin embargo, creyendo que su ascendencia les autorizaba a gobernar, tarea que Su Majestad encomendaba a españoles europeos, porque el funcionario sin amigos ni enemigos en su jurisdicción tiene menos razones para ser parcial. Este principio universal de buen gobierno, los americanos lo interpretaban erradamente (Rodríguez Alcalá 2002: 45).

Con esto llegamos a los acontecimientos de mayo de 1811 que condujeron directamente a la independencia de Paraguay. En la historieta encontramos a un Velasco absolutamente desprevenido y paralizado y durante mucho tiempo se muestra convencido de que “no se atreverán” (Wood/Goiriz 2009: 44). En la novela, por el contrario, el protagonista no está en modo alguno desprevenido, ya que, por un lado, parece contar con una red de espías y, por el otro, intercepta y lee las cartas de los conspiradores (Rodríguez Alcalá 2002: 43). Además, parece haber reflexionado sobre la esencia de la revolución para llegar a la conclusión de que se trata tan sólo de una moda pasajera que ahora ha alcanzado también a Paraguay, principalmente por culpa de Belgrano:

¿Por qué dieron el golpe entonces? Porque se habían comprometido a darlo en Tacuarí. Era la moda. En la Banda Oriental, Artigas ponía sitio a Montevideo. En Buenos Aires, la junta criminal no quedó contenta con su fechoría de mayo y decidió llevar la discordia al Alto Perú, donde su comisionado Castelli, tristemente célebre por haber asesinado a varios patriotas en Córdoba, cometió los mismos atropellos en La Paz. Nueva Granada ardía por culpa de Bolívar, quien había traído combustible adicional para la discordia trayéndoselo de Londres al criminoso Miranda. [...] ¿Y Nueva España? El renegado sacerdote Hidalgo cercaba la ciudad de México con 80.000 facinerosos – guerra social inédita hasta en la revoltosa América de entonces (Rodríguez Alcalá 2002: 50).

En el caso concreto de los revolucionarios de Asunción, el Velasco de la novela se muestra más bien divertido, en ningún caso intimidado o temeroso de sus acciones:

¡Dios entenderá la confusión de esos muchachos! Me ponían cañones frente a la ventana y se negaban a destituirme cuando me daba por destituido. Por eso el 15 de mayo –celebrado como el día de la independencia– seguía yo en la residencia de gobierno, desde donde lancé el oportuno bando (Rodríguez Alcalá 2002: 53-54).

En efecto, para él nada cambió de la noche a la mañana. Junto al español Juan Ceballos y a José Gaspar Rodríguez de Francia se convirtió en miembro del triunvirato que en un primer momento gobernó. En la historieta se discute brevemente la posibilidad de esta primera formación gubernamental después de la independencia, pero finalmente no se integra en la trama. Es Francia quien hace esta propuesta, principalmente para mantener la calma en la gran y rica colonia española de Asunción (Wood/Goiriz 2009: 37). Sin embargo, Velasco ya no es miembro de la junta de gobierno en junio de 1811.

Tanto en la novela como en la historieta una carta procedente de Montevideo es interceptada trayendo la ruina a Velasco. La misiva revela sus contactos con los portugueses y una supuesta negociación para una intervención militar. En la historieta una vez más reacciona a un estímulo exterior y de inmediato consiente traer al país a doscientos soldados de caballería. En la novela Velasco tampoco niega sus negociaciones con los portugueses, pero niega vehementemente haber aceptado la ayuda portuguesa tal y como se le ofreció:

En aquella sesión –necesariamente reservada– el emisario nos ofreció tropas portuguesas para sujetar a los rebeldes y defendernos de los porteños; mi respuesta ha quedado por escrito. *No necesita esta Provincia el auxilio de tropas que tan generosamente me ofrece, esperando que si acaso volviese este País a ser invadido por los enemigos del Reyno no le faltaría su protección.* En vez de soldados, yo pedía 25.000 pesos y munición para reforzar nuestro ejército. ¿Es eso felonía? Quien quiera hacerlo, puede leer el documento, todavía obrante en el Archivo de Asunción (Rodríguez Alcalá 2002: 49; cursivas en el original).

Este intercambio de correspondencia parece haber tenido lugar en abril de 1811 y no tras la constitución del triunvirato, lo que callan en la novela quienes interceptan la carta dando así la impresión de que Velasco había conspirado contra el Paraguay independiente:

Salvo que se difundiera su contenido sin dar la fecha, que era el mes de abril, como se hizo para acusarme, por segunda vez, de connivencia con los portugueses. Así comenzó una persecución perfectamente injusta contra este servidor y los europeos en general. [...] La lectura de la carta no figuraba en el orden del día, pero electrizó a la asamblea, que al punto decidió mi separación del triunvirato, decidida ya por los militares una semana antes (Rodríguez Alcalá 2002: 67-68).

En el cómic Velasco ya no aparece en la escena en que se intercepta y lee la carta. A Francia, quien a la pregunta de Yegros sobre cuánto tiempo debería permanecer el triunvirato en el poder, respondió explicando que si un suicida todavía no pudo poner en práctica sus intenciones, sería por no haber encontrado una soga, Yegros le replica ahora que tal soga ya apareció. La confrontación del personaje de Velasco en la historieta con el personaje de Velasco en la novela pone claramente de manifiesto las muy distintas formas, acorde también a la intención de los dos autores, como pueden entretenerse los hechos históricos para crear una ficción histórica.

Conclusiones

Los acontecimientos narrados en la historieta se desarrollaron esencialmente en el año 1811 y fueron tejidos por los autores como una historia lógica y creíble. Sin embargo, como es evidente debido también a la extensión limitada del cómic, no es posible nombrar cada pieza del puzzle que finalmente iba a conformar la independencia de Paraguay. Así, los sucesos que desempeñan un rol en la historieta aparecen muy precipitados, como si hubiesen tenido lugar en el plazo de pocos días, cuando en realidad se extendieron a lo largo de al menos cinco meses. Algunas de las situaciones expuestas sólo pueden ser ficticias, ya que los encuentros de carácter conspirador, por ejemplo, por su propia naturaleza no pueden estar suficientemente documentados. Para los autores del texto la tarea consistió, por lo tanto, en representar las situaciones y a los protagonistas tal y como podrán haber sido o actuado según el conocimiento histórico del cual disponían. Para los dibujantes, por su parte, fue importante orientarse en material gráfico de la época o al menos material que la reprodujese con intención documental, como cuadros, dibujos y esculturas. La presente historieta, en opinión de Jorge Rubiani, logra también estos objetivos (Rubiani 2009: 60). También los lectores de historietas que se interesan por la materia histórica esperan entretenimiento por la lectura.

Tampoco el cómic documental puede evitar estas expectativas. Pero con ello la representación de la historia se somete al imperativo de dramatizar, emocionalizar, personalizar, en fin, se somete a todas aquellas técnicas que ponen en marcha y mantienen la experiencia de lectura, el remolino narrativo. ¿Cómo

se concilia este imperativo con las intenciones de exposición documental de la historia? (Weidenmann 1991:28).⁷

Los creadores de *1811* solucionan este problema convirtiendo en elemento fundamental del cómic las situaciones de acción acelerada, o sea las batallas de Paraguarí y Tacuarí, y los sucesos del 14 y del 15 de mayo, cuando los revolucionarios de Asunción tomaron los cuarteles. Con la figura de los oficiales, dotados de cualidades como valor y fuerza, se crean personajes con los que el lector se puede identificar, mientras que el gobernador Velasco, caracterizado como un cobarde, despierta un sentimiento de rechazo.

En general podemos concluir que el cómic *1811*, como otras historietas que narran sucesos históricos, puede contribuir a la educación histórica. Y ello gracias a que este tipo de historietas acerca de manera atractiva los acontecimientos históricos a un público lector potencialmente amplio. Por su combinación de imagen y texto corresponde al uso de los medios habituales hoy en día, muy orientado hacia los elementos visuales. Esto enlaza las historietas con películas y series de televisión históricas. Pero, al igual que estas últimas y las novelas históricas, las historietas siguen siendo un medio de ficción. Esto significa que deben cuando menos suplir las lagunas existentes en el conocimiento histórico. Además son necesarias hipérboles y omisiones en aras del dramatismo y la implicación emocional del lector.

Las historietas de contenido histórico quieren y pueden ser un estímulo para una mayor profundización en los sucesos históricos y también pueden ser un ilustrativo complemento de otros medios de divulgación de determinadas épocas o circunstancias. Para su recepción y entendimiento no es necesario cumplir con más requisitos previos que un mínimo de alfabetización. Por sus elementos ficticios y los principios de diseño requeridos por la dramaturgia de la narración ofrecen interpretaciones de la historia y la convierten en una experiencia más sensorial.

7 Traducción de la autora de la siguiente cita: “Auch der dokumentarische Comic kann sich diesen Erwartungen nicht entziehen. Damit gerät aber die Darstellung von Geschichte unter den Zwang zur Dramatisierung, Emotionalisierung, Personalisierung, kurz, unter den Zwang all jener Techniken, die das Leseerlebnis, den narrativen Sog, in Gang setzen und aufrechterhalten sollen. Wie lässt sich dieser Zwang vereinbaren mit dem Anspruch auf dokumentarische Darstellung von Geschichte?”

Referencias bibliográficas

- COLMÁN GUTIÉRREZ, Andrés/GOIRIZ, Roberto (2004): “Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay”. En: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* 13, 4, pp. 53-64.
- RODRÍGUEZ ALCALÁ, Guido (2002): *Velasco*. Asunción: Servilibro.
- RUBIANI, Jorge (2008): *Cuadernos del Bicentenario. Vol. 2: La Revolución de la Independencia y sus actores. Primeros Gobiernos. Protagonistas y destinos*. Asunción: Fausto Ediciones.
- (2009): “1811”. En: Wood, Robin/Goiriz, Roberto: *1811*. Asunción: Paraguay Bicentenario, pp. 58-60.
- WEIDENMANN, Bernd (1991): “Foto oder Zeichnung? Zur Problematik des Bildes im dokumentarischen Comic”. En: *Comics* 1, pp. 26-41.
- WOOD, Robin/GOIRIZ, Roberto (2009): *1811*. Asunción: Paraguay Bicentenario.

La historieta cubana como medio popular para la (re)construcción de historia e identidad (siglo XXI)

Christoph Müller

El gran número de publicaciones de ficción y científicas que año tras año salen al mercado en Cuba deja constancia del enorme valor que tienen, por un lado, el fomento de la lectura y, por otro, la formación política y social. Dado que en ambos casos se trata de llegar a la mayor cantidad posible de la población cubana, no debe sorprendernos que también se emplee y goce de gran popularidad en ciertos ámbitos el medio del cómic o historieta. Por su extensión reducida, su estructura sintética, centrada en lo esencial, y la representación gráfica, que facilita la comprensión de los acontecimientos, la historieta es particularmente apta para presentar al gran público, de forma rápida y fácilmente inteligible, todo tipo de contenidos.¹

Historia de la historieta cubana

Con base en la evolución política, la historia de la historieta cubana puede dividirse en dos etapas, una anterior y otra posterior a 1959. Como en muchos otros países, la historieta cubana nace ya a finales del siglo XIX y principios del siglo XX con los primeros textos con ilustraciones gráficas publicados en periódicos y revistas como *Avance*, *El País*, *Hoy* o *Información*. En la mayoría de los casos, se trataba de representaciones muchas veces humorísticas de situaciones de la vida cotidiana y sátiras políticas. Si bien en los comienzos, como en otros países, todavía predominaba la influencia estadounidense, en la producción de historietas en Cuba ya se encontraban autores y dibujantes locales: Ricardo de la Torriente, Conrado Walter Massaguer, Hurtado de Mendoza, Salcines, Arroyo, Eduardo Abela (Mogno 2008, I: 6).

¹ Entre las historietas publicadas se encuentran, entre otras, historias de amor, novelas negras, anécdotas humorísticas, historias de aventuras (especialmente para un público joven) y también temas históricos, políticos e incluso consejos de salud e higiene.

En el transcurso de la Revolución Cubana, las historietas fueron adquiriendo una carga política y propagandística cada vez mayor. Junto a los medios de difusión tradicionales, como el diario *Información*, que siguieron publicando historietas en el esquema habitual, surgieron también publicaciones clandestinas como las revistas revolucionarias *El Cubano Libre* o *Mella*. En esta fase también entraron en acción nuevos “autores considerados hoy como los clásicos de la historieta cubana” (Mogno 2008, I: 7): René de la Nuez, Silvio Fontanillas, Rafael Fornés Collado, Plácido Fuentes, Niko Lürsen, Antonio Prohias, Carlos Robreño, Domingo García Terminel, Carlos P. Vidal (Mogno 2008, I: 7-11).

En cuanto al contenido, al abanico de temas abordados antes de la revolución (situaciones de la vida cotidiana, sátira política, humor) se le añadieron tras la revolución los relatos de aventuras, biografías y exposiciones de acontecimientos históricos. Resulta también evidente la marcada tendencia ideológica al ensalzamiento de la revolución y sus consecuencias (Mogno 2008, I: 6-44).

Después de 1959 las historietas estadounidenses desaparecieron, al ser consideradas vehículos de propaganda contrarrevolucionaria. Reconociendo las posibilidades educativas y formativas de la historieta en favor de las ideas revolucionarias, en lo sucesivo fue desarrollándose una considerable producción nacional, constituida y nutrida por un grupo muy activo y creativo, tanto de autores y guionistas como de editores (Mogno 2008, I: 9).

Como autores más importantes de esta época se considera a Santiago Armada, Virgilio Martínez Gaínza, Tulio Raggi, Juan Padrón Blanco, Roberto Alfonso Cruz y Orestes Suárez Lemus (Mogno 2008, I: 9-29 y 41-42).

El resultado de estas actividades fue la publicación de una gran cantidad de diarios y revistas que bien se fueron abriendo cada vez más al medio de la historieta, bien se dedicaron exclusivamente a su publicación. Independientemente de que algunas de estas publicaciones periódicas sólo existieran durante un breve periodo de tiempo, tuvieron una gran influencia en el desarrollo de la historieta en Cuba: *Mella*, *Revolución* (que más tarde se convirtió en *Granma*), *Muñequitos de Revolución* (especialmente su suplemento de historietas), las revistas de historietas *Fantasía*, *El Pionero*, *¡Aventuras!*, *Muñequitos*, *Din Don*, *Fantásticos*, *©Línea*, *Anticómics*, *Pásalo* y, a partir de 1980, la revista *Zunzún* (Mogno 2008, I: 10-16, 21-26).

Desde 1986 la editorial de historietas más influyente es Pablo de la Torriente, que destaca, por un lado, por la fundación de una Escuela de Historieta, en la que se forma a autores e ilustradores y, por otro, por

sus publicaciones periódicas —como la revista de historia y crítica literaria especializada en cómics *El Muñe*, la revista de humor *Cómicos* y la revista *Pablo*, que imprime historietas para adultos—, así como por los libros de historietas que edita por separado. En su mayoría, estos libros compilan historietas originales o reediciones de diversos autores, o dedicadas a determinados personajes extraídos en parte de las revistas de cómics existentes, como *Mella*, *Pionero*, *Zunzún*, *Cómicos* o *Pablo* (Mogno 2008, I: 30-32).

Como en casi todos los ámbitos de la vida cubana, el llamado período especial de los años noventa del siglo xx también supuso un radical punto de inflexión en la historia del cómic cubano. Con la caída de los estados comunistas, se agravaron los efectos del embargo económico, que en el sector editorial se manifestaban en una falta de papel, así como de recursos financieros y técnicos de dimensiones que ponían en peligro su supervivencia. En consecuencia, la hasta entonces amplia oferta de historietas se redujo a unos pocos títulos periódicos (*Mi Barrio*, *Zunzún*, *Pionero*, *Palante*) y a las publicaciones de la Editorial Pablo de la Torriente (Mogno 2008, I: 35-43).

Estrategias para la (re)construcción de historia e identidad

Para el análisis de las estrategias para la (re)construcción de historia e identidad en la historieta cubana del siglo xxi que se llevará a cabo en este artículo, se seleccionó una muestra, representativa en cuanto a calidad y distribución, de diez historietas históricas o biográficas que tratan situaciones y personajes importantes para la historia y la identidad cubana. Todas las historietas analizadas son o de autores establecidos o de autores jóvenes, publicadas en la Editorial Pablo de la Torriente entre los años 2005 y 2011, y por lo tanto más o menos accesibles en el mercado de libros y revistas cubano. Se trata tanto de material original como de reediciones.²

2 Autores varios (2011): *Soy caribeño. Historias y variedades*; Hernández, Ángel Velázco (guión y dibujos) (2007): *José Martí. Contra dos imperios*; García Moreno, María Luisa (texto)/Cruz, Roberto Alfonso (Robe) (ilustraciones) (2008): *Páginas de Gloria*; Autores varios (2006): *Pablo. Un hombre de acción*; Pérez Alfaro, Manuel (texto)/Cruz, Roberto Alfonso (Robe) (dibujos) (2005): *La epopeya del Granma*; Autores varios (2011): *Tres victorias*; Sánchez, Luis Oscar (Duque) (guión y dibujos) (2009): *Entrega sin límites. Manuel PITI Fajardo*; Blanco Ávila, Francisco (Blanco) (guión)/Blanco Hernández, Francisco (F. Blanco) (dibujos) (2009): *K-milo 100 fuegos. Criollo como las palmas*; Pérez Alfaro, Manuel (texto)/Sánchez, Luis Oscar (Duque) (dibujos) (2007): *La batalla del Che*; Aguiar Palacios, Luis Arturo (guión y dibujos) (2011): *La gran batalla de Ogadén*.

Para focalizar el análisis se plantearon las siguientes preguntas centrales: ¿Qué personas y qué acontecimientos se describen?, ¿de qué tipo de narración se sirven los autores/guionistas?, ¿cómo se caracteriza textual y visualmente a los protagonistas y a sus respectivos adversarios?, ¿qué relación guarda la narración ficticia con los sucesos históricos?

Un primer ejemplo del tratamiento de temas históricos y de formación de la identidad en la historieta es la compilación de varios autores *Soy caribeño. Historias y variedades*, del año 2011. Este volumen, ilustrado como un libro de texto, combina textos informativos, ilustraciones, historietas cortas, imágenes para colorear y componentes de cuadernos de ejercicios que informan sobre la geografía, flora y fauna, pueblos indígenas, conquista, historia y costumbres de las islas caribeñas, evidenciando una clara motivación pedagógica. Las historietas presentan a los lectores una vista panorámica de acontecimientos y personajes históricos relevantes, así como de lo que para los autores y editores son atributos del carácter y modos de conducta de los tainos –la población indígena de las islas del Caribe extinta durante la época colonial– que juegan un papel central para la identificación propia de los caribeños.

Para resaltar la diferencia entre los caribeños y los colonizadores españoles, las ilustraciones en parte caricaturescas de textos informativos se alternan con breves secuencias de imágenes en las que se narran sucesos particulares. En el primer caso, por ejemplo, se retrata a los conquistadores españoles de forma negativa o ridiculizada (Ilustración 1).



Ilustración 1: AA.VV.: *Soy caribeño. Historias y variedades*, p. 7.

En el segundo caso, a la calidad ética y moral de la población indígena, que vive en armonía con la naturaleza e intenta protegerla de forma activa, se le contraponen la conducta cruel, despectiva para con los hombres y la naturaleza, de los conquistadores españoles (Ilustración 2).



Ilustración 2 a y b: AA.VV.: *Soy caribeño*.
Historias y variedades, p. 11.

En el mismo volumen encontramos otro modo de proceder en una narración del descubrimiento. En ella, el descubrimiento de las islas del Caribe es eficazmente descrito por un narrador en cartuchos con un formato especial dentro de una secuencia de imágenes, e ilustrado con dibujos basados en los tipos de representación típicos de las historietas (Ilustración 3). Al volver la hoja y llegar a la última página, se arranca al lector de la realidad

histórica descrita para catapultarlo a una escena escolar contemporánea. El ilustrador consigue este efecto añadiendo al mapa que ilustra el texto informativo del personaje narrador un puntero que viene desde fuera de la viñeta, simulando el sonido de un golpe con una onomatopeya, e insertando a la intervención de la docente un bocadillo que también procede de fuera del área ilustrada. En las siguientes viñetas se esclarece la escena docente, es decir, la realidad de la que hasta entonces había sido la figura narradora. Este contexto educacional simboliza la relación entre el lector (alumno) y el narrador (maestra) y motiva así al lector a memorizar e interiorizar lo leído, demostrando así claramente el objetivo didáctico de la historieta. Además, las afirmaciones de los alumnos sugieren al lector una motivación intrínseca particular para el aprendizaje de los sucesos anteriormente descritos (Ilustración 4).



Ilustración 3: AA.VV.: *Soy caribeño. Historias y variedades*, p. 14.



Ilustración 4: AA.VV.: *Soy caribeño. Historias y variedades*, p. 16.

En el cómic escrito e ilustrado por Ángel Velazco Hernández *José Martí. Contra dos imperios* del año 2007, un narrador extradiegético describe ciertos acontecimientos de gran importancia para la lucha por la independencia de los cubanos a finales del siglo XIX que tuvieron lugar durante la estancia de José Martí en Nueva York (1894-1895), cuando conspiró para hacerse con un considerable número de armas y munición para la lucha por la independencia, mientras los servicios secretos españoles y estadounidenses lo perseguían en vano. A José Martí, venerado hasta hoy, se lo describe como a un actor superior en el escenario de los enfrentamientos políticos y diplomáticos que tienen lugar entre los cubanos que luchan por la libertad, por un lado, y España y Estados Unidos por el otro. En los dibujos se mantiene, independientemente de la escena y sólo con variaciones mínimas, su fisonomía emblemática, caracterizada por una mirada firme,

concentrada, y un bigote espeso, que se emplea tradicionalmente en todas las ilustraciones del héroe nacional cubano.

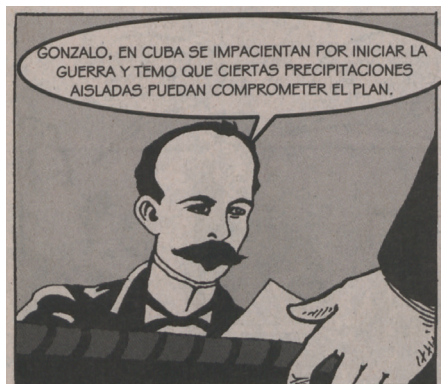


Ilustración 5: A. V. Hernández: *José Martí. Contra dos imperios*, p. 7.

De esta forma, tanto por el texto como por las ilustraciones, la imagen clásica de este hombre como ser superior y convencido pionero del movimiento por la independencia se transmite al grupo destinatario de las historietas biográficas, al tiempo que se sigue consolidando en la sociedad cubana. Sus adversarios, por el contrario, presentan rostros en parte desfigurados o caricaturizados, de forma que ya su aspecto externo transmite una cierta maldad y resulta visualmente clara la diferencia entre el bien (Martí) y el mal (diplomáticos y espías españoles y estadounidenses).



Ilustración 6: A. V. Hernández: *José Martí. Contra dos imperios*, p. 3.

Otro ejemplo de proceder comprometido con un cierto culto a la persona es el volumen recopilatorio de 2006 *Pablo. Un hombre de acción*, al que diversos autores y dibujantes contribuyeron con ilustraciones de episodios de la vida del escritor y periodista Pablo Torriente Brau quien luchó contra la dictadura de Gerardo Machado y en la Guerra Civil Española, así como con adaptaciones de textos del escritor y periodista. En los cómics sobre las etapas de su vida que los autores consideraron más importantes, al igual que se hace con José Martí en la historieta a él dedicada, se retrata a Torriente Brau como a una personalidad convencida de lo que hace, comprometida sin condiciones con una causa justa y buena, y enfrentada a su vez a adversarios de facciones deformadas.

Sin embargo, en este volumen la personalidad de Torriente Brau no se transmite sólo mediante la descripción de su vida, sino que también se trasladan al género historietístico dos de sus obras literarias. Resulta impresionante en estas adaptaciones la forma de visualización, que como en una película de acción despliega ante los ojos del lector y casi sin texto sucesos que en las obras originales se describían sólo con palabras y quedaban por tanto a la imaginación del lector. Así, estos textos escritos a principios del siglo xx reciben una pátina de actualidad que los acerca a un público moderno y a la vez joven. Al mismo tiempo, la apasionante historieta despierta el interés del lector por conocer la obra y el mensaje que transmite, así como la intención del autor.



Ilustración 7: AA.VV.: *Pablo. Un hombre de acción*, p. 20.

El volumen de Francisco Blanco Ávila (Blanco) (guión) y Francisco Blanco Hernández (F. Blanco) (dibujos) *K-milo 100 fuegos. Criollo como las palmas*, publicado en 2009, recoge también anécdotas de la vida de uno de los revolucionarios más conocidos, Camilo Cienfuegos. En este caso, sin embargo, el interés se centra en situaciones de su vida cotidiana o episodios en los que se reúne con otras personas. La historieta sigue como modelo un volumen de Guillermo Cabrera Álvarez publicado en 1984 en la Editorial Política con el título de *Camilo Cienfuegos. El hombre de mil anécdotas*. Dichas anécdotas se trasladan a la historieta, en parte palabra por palabra, en los textos explicativos y en los bocadillos (Blanco Ávila/Blanco Hernández 2009: 3-4; Cabrera Álvarez 1984).



Ilustración 8: G. Cabrera Álvarez: *Camilo Cienfuegos. El hombre de mil anécdotas*, p. 13.

Cada uno de los distintos episodios es introducido y resumido por un narrador que aparece retratado al principio de cada secuencia de imágenes y que recuerda a Guillermo Cabrera Álvarez, autor de la obra modelo. Junto a las indicaciones preliminares del narrador, los títulos de los distintos episodios indican el tipo de fuente de la anécdota en cuestión. Puede tratarse de testimonios de antiguos compañeros o testigos de un suceso, de historias “de la memoria popular” transmitidas por escrito o de transcripciones de cartas de Camilo. Con este retrato en parte divertido y anecdótico, pero al mismo tiempo muy personal de la vida y el carácter de Camilo Cienfuegos, se presenta al lector no sólo al Camilo revolucionario, sino también al hombre, con todas sus particularidades, y como figura con la que identificarse.

Por el contrario, el cómic escrito e ilustrado por Luis Arturo Aguiar Palacios *La gran batalla de Ogadén*, del año 2011, es una historieta bélica clásica. En ilustraciones dramáticas, que se corresponden con la estética tradicional para la representación de escenas de combate en este género, se describe y visualiza la intervención cubana en las batallas decisivas de la guerra entre Somalia y Etiopía.

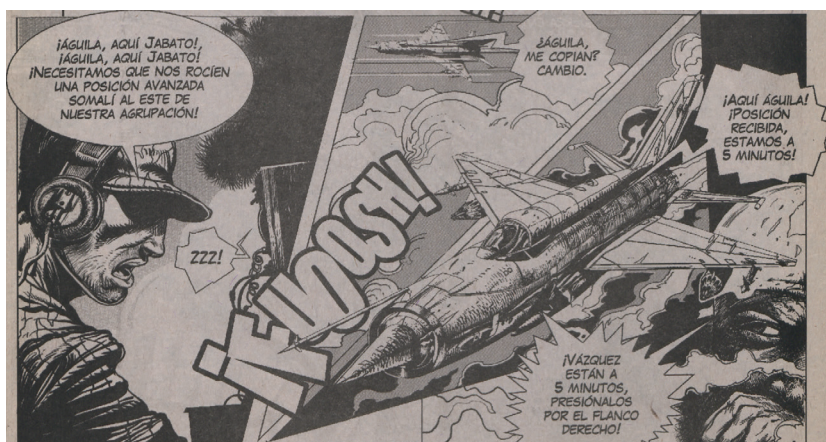


Ilustración 9: L. A. Aguiar Palacios: *La gran batalla de Ogadén*, p. 5.

Hace de narrador un veterano de guerra que, de pie ante el monumento a José Martí, expone a su nieto los acontecimientos y los relaciona con la situación actual en Somalia. De esta forma, se ensalza como heroica y decisiva para el transcurso de la guerra la intervención militar de las tropas cubanas en los enfrentamientos bélicos en el Cuerno de África en los años

1977-1978, y se califica de positiva por motivos ideológicos la victoria de las tropas etíopes, que contaban con el apoyo de los países socialistas. Además, la evaluación que de la situación actual de Somalia hace el narrador al final del cómic permite al autor dar una opinión política y a su vez inducir al lector a formarse la suya propia.

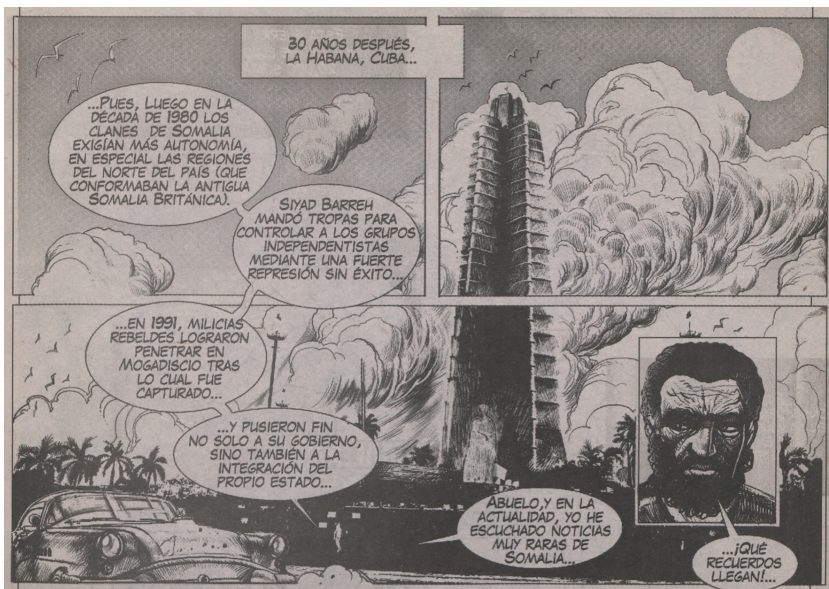


Ilustración 10: L. A. Aguiar Palacios: *La gran batalla de Ogađen*, p. 31.

Analizando estas historietas representativas se puede constatar que los autores utilizan la fácil accesibilidad del género historietístico, su capacidad doble de representación (textual y visual) y la necesidad de reducir la información a lo más importante para divulgar información y opiniones con el fin de formar ideológicamente a sus lectores. Para ello eligen acontecimientos y personajes conocidos y cruciales de la historia de Cuba, inspirándose en hechos históricos reales. Un rasgo estilístico común en estas historietas es que a menudo la narración se enmarca en situaciones cotidianas que permiten conectar el acontecimiento en cuestión con la realidad de los lectores. Además, la puesta de relieve plástica y en parte muy personal de las cualidades positivas de los protagonistas/héroes (por ej. coraje, perseverancia, humanidad, convicción ideológica) los hace más cercanos al lector.

y los presenta como modelos de conducta o personajes con los que identificarse. La revisión pedagógica de la historia cubana proporciona al lector una información filtrada ideológicamente sobre las personas y los acontecimientos y al mismo tiempo lo anima a formarse una opinión personal lo más conforme posible. En definitiva, las historietas aquí analizadas son, en su calidad de medio apto para el gran público y especialmente atractivo para las nuevas generaciones, un moderno instrumento para la educación política en Cuba.

Referencias bibliográficas

- AGUIAR PALACIOS, Luis Arturo (guión y dibujos) (2011): *La gran batalla de Ogadén*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.
- AUTORES VARIOS (2006): *Pablo. Un hombre de acción*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente Brau.
- AUTORES VARIOS (2011): *Soy caribeño. Historias y variedades*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.
- AUTORES VARIOS (2011): *Tres victorias*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.
- BLANCO ÁVILA, Francisco (Blanco) (guión)/BLANCO HERNÁNDEZ, Francisco (F. Blanco) (dibujos) (2009): *K-milo 100 fuegos. Criollo como las palmas*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.
- CABRERA ÁLVAREZ, Guillermo (1984): *Camilo Cienfuegos. El hombre de mil anécdotas*. La Habana: Editora Política.
- GARCÍA MORENO, María Luisa (guión)/CRUZ, Roberto Alfonso (Robe) (dibujos) (2008): *Páginas de Gloria*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.
- HERNÁNDEZ, Ángel Velázco (guión y dibujos) (2007): *José Martí. Contra dos imperios*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.
- MOGNO, Darío (2008): "La historieta cubana". En: Ostuni, Hernán (ed.): *La Historia de la Historieta Latinoamericana*. 4 tomos. Buenos Aires: La Bañadera del Cómic, pp.5-44.
- PÉREZ ALFARO, Manuel (guión)/CRUZ, Roberto Alfonso (Robe) (dibujos) (2005): *La epopeya del Granma*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.
- PÉREZ ALFARO, Manuel (guión)/SÁNCHEZ, Luis Óscar (Duque) (dibujos) (2007): *La batalla del Che*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.
- SÁNCHEZ, Luis Óscar (Duque) (guión y dibujos) (2009): *Entrega sin límites. Manuel PITI Fajardo*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.

***Kalimán – el hombre increíble:* construcción de una ficción alternativa**

Rosa Wohlers

Kalimán – el hombre increíble es una serie de cómics que narra las aventuras de su epónimo, Kalimán. Originalmente, el personaje de Kalimán fue creado para la radio mexicana en 1963 por Rafael Cutberto Navarro y Modesto Vázquez González. La serie radiofónica tuvo un gran éxito, de modo que, a partir de 1965, los creadores decidieron ir más allá y hacer una serie de historietas. Esta revista se vendió aún mejor y durante 26 años se publicaron semanalmente las historietas de Kalimán, 1.351 números en total. Se distribuyó sobre todo en Centroamérica y en algunos países sudamericanos. Aunque la serie semanal del cómic dejó de distribuirse en 1991, se publicaron aún algunas ediciones especiales en los años siguientes, esta vez en color, a distinción de la serie original que era de color sepia. Las ediciones suplementarias se llaman *Kalimán de lujo* o *Kalicolor*. El último libro con historietas de Kalimán se publicó en 2005, lo que significa que las historias estuvieron publicándose durante cuarenta años.

Kalimán es una historieta de origen mexicano, es decir, de autores y dibujantes mexicanos, que imita el formato de los cómics de superhéroes estadounidenses: el protagonista no sólo tiene habilidades que parecen sobrehumanas, sino también una misión: la lucha contra toda clase de injusticias. Al igual que los superhéroes estadounidenses, se distingue por su aspecto. Siempre lleva un traje blanco que consiste en unos pantalones blancos ajustados, zapatos blancos, y, arriba, una camisa blanca, también muy ajustada, que cubre su tronco y sus brazos hasta las muñecas y que acaba en las caderas en algo que parece ser una falda corta. Además lleva puesto un cinturón con una hebilla de oro, una cimitarra a la manera oriental y una capa, blanca por fuera pero roja por la parte interior, así como, quizás su prenda más memorable, un turbante blanco con un broche dorado y rojo.¹ Su color de piel es un misterio para el lector. Sus di-

1 Para más informaciones e imágenes de Kalimán véase por ejemplo la página web <<http://kaliman.wikia.com/wiki/Portada>> (14.6.2015).

bujantes lo caracterizan como un hombre moreno, sin embargo, aparece dibujado con la piel más bien clara y tiene ojos azules (Hinds 1977: 34).

Su arma más poderosa es su mente, lucha con la fuerza de su voluntad y con su habilidad de concentrarse. Puede sumar sus poderes en meditaciones intensivas, en cuyo arte fue formado por monjes de Tíbet para poder invocar sus poderes en caso de emergencia. Nunca mata a sus enemigos, prefiere narcotizarlos, y casi nunca usa armas.

El escenario de los cómics plantea una pregunta interesante. Aunque se supone que el héroe viene de México, la historia no se desarrolla en ese país. Tiene lugar en todo el mundo: en Europa, África, Asia, América del Norte y también del Sur, etc. Un episodio sí que tiene lugar en México. Por otro lado, también aparecen mundos fantásticos como el mundo mítico de los dioses griegos; el templo de Kali, la diosa india; una ciudad subterránea o lugares fantásticos establecidos en lugares reales escondidos, como el Ártico. De la misma manera, la gama de sus enemigos es muy amplia: lucha contra villanos de todas nacionalidades, contra hechiceros, vampiros, momias, zombis, animales mutantes, seres fantásticos o dioses. Con mayor frecuencia debe luchar contra científicos locos que intentan desvelar el secreto de la vida y la muerte. El origen del héroe se mantiene en secreto durante mucho tiempo y cuando por fin se revela, resulta que se trata de un origen mítico. Kalimán viene de la ciudad subterránea Kalimantán y es el séptimo descendiente de la diosa Kali. No obstante, Kalimán tiene un punto débil, que es su acompañante Solín. Solín tampoco es de origen mexicano, se le atribuye un pasado egipcio. Se quedó huérfano cuando era muy joven, pero más tarde se desvela que es el único descendiente del faraón Ramsés.

Kalimán surgió en una época en que los cómics de superhéroes se estaban vendiendo muy bien en todo el mundo. Por este motivo, vemos obviamente una influencia de esos modelos en *Kalimán*, un criterio que la literatura secundaria no se cansa de mencionar. Este artículo quiere mostrar que, aunque bien es verdad que *Kalimán* reproduce las estructuras de los ejemplos estadounidenses, termina por superar ese modelo. Esta superación significa una diferencia que se usa de modo productivo en los cómics para crear una ficción independiente y autónoma, ya que la narración puede poner a disposición del lector un espacio propio e híbrido. Precisamente en relación con el potencial distributivo de medio de masas será importante tener en cuenta de qué manera destaca y tematiza discursos sobre historia o cultura nacional.

Estado actual de la investigación

Para exponer la argumentación es importante presentar en primer lugar el punto de partida, el estado actual de la investigación. Los estudios sobre *Kalimán* existentes tratan detalladamente un problema que resulta de la orientación del cómic mexicano hacia los modelos de los vecinos estadounidenses, una tendencia racista. Esta tendencia se debe a la trama típica de una narración de superhéroes: el protagonista no sólo vive entre los hombres sino que desempeña además una función importante en la sociedad. Se le atribuye esta posición extraordinaria solamente porque el héroe proviene muchas veces de una raza diferente y tiene fuerzas sobrehumanas. Es justamente esta causalidad narrativa de la cual nace la tendencia racista mencionada.

La constelación en sí misma ya es problemática, ya que el cómic se vuelve racista atribuyendo esas fuerzas a un hombre blanco. La serie *Kalimán* no se puede liberar de esas estructuras, como muestra Fernández L'Hoeste, que dedica a este problema su artículo de 2009 "Race and Gender in Kalimán" (Fernández L'Hoeste 2009). Fernández L'Hoeste afirma que las historietas de *Kalimán* repiten las estructuras de poder que regulan la sociedad de México. Destaca sobre todo el aspecto físico de Kalimán. El héroe tiene un origen oriental y lleva, por eso, ropa que parece ser india o egipcia, de alguna manera oriental, un turbante y un traje ligero blanco. No obstante, su cara no parece oriental en absoluto, sino europea. El color de su piel es, por lo menos en los cuadernos semanales, inclasificable debido a que los tonos de la publicación son de color sepia. Fernández L'Hoeste señala, sin embargo, varios pasajes que muestran que Kalimán tiene piel blanca: por ejemplo el episodio en África donde Kalimán encuentra el pueblo de los pigmeos que lo describen de manera unívoca como un gigante blanco (Fernández L'Hoeste 2009: 59). En resumidas cuentas, aunque Kalimán tenga rasgos occidentales, a la vez su imagen parece simbolizar la otredad dentro de la narración. Siempre es un tipo del otro, el otro alternativo a la concepción hegemónica. Fernández L'Hoeste explica así la estructura que hace de las historietas de *Kalimán* historietas racistas: la atribución de características occidentales al invencible héroe de la historia, Kalimán. La historieta reproduce de este modo el sistema social existente que da por sentada la superioridad de la raza blanca (Fernández L'Hoeste 2009: 69). Fernández L'Hoeste se refiere en su artículo a la obra *Orientalism* de Said y dice que tras Kalimán se encuentra el principio del orientalismo según

el cual occidente construye al otro en oposición a las características que le resultan propias. Said muestra las estrategias con las cuales los discursos occidentales producen una alteridad y destaca que la producción de una alteridad negativa sirve para legitimar y preservar el poder de sociedades occidentales (Fernández L'Hoeste 2009: 55).

Kalimán y sus modelos estadounidenses: una comparación

Si observamos los modelos ya mencionados, podemos constatar que hay diversos cómics estadounidenses que tienen semejanzas de una manera u otra con *Kalimán*.

Las historias de superhérores aparecieron por primera vez en los Estados Unidos con las figuras de las revistas *pulp* que se publicaron en la primera mitad del siglo xx. En esas historietas se narraban historias cortas, de vez en cuando con protagonistas que disponían de fuerzas extraordinarias. Aparecían como una especie de héroes con habilidades sobrehumanas, pero en realidad eran seres humanos que se enseñaron a sí mismos esos poderes (Levitz 2013: 32). En los primeros números, el personaje de Kalimán es representado de una manera semejante: un hombre que es muy disciplinado, que aprende mucho y que ha aprobado las formaciones y exámenes más duros, así como aprendido el arte de la meditación con monjes en Tibet. No obstante, se desvela más tarde que en efecto ha entrenado mucho, pero que tiene un origen mítico, viene de la ciudad subterránea Kalimantán y, aún más importante, es el séptimo descendiente de la diosa Kali.

A finales de los años treinta emerge una multitud de superhéroes, siguiendo la corriente de Superman, todos con fuerzas extraordinarias diferentes. Se distinguen principalmente por su fuerza, más allá de esto apenas cuentan con características particulares: ni pertenecen a ninguna nación, ni poseen identidad cultural definida, no combaten ningún conflicto interno, su único destino consiste en ofrecer un potencial de identificación para la gente (Levitz 2013: 35). Esta descripción recuerda también al personaje de Kalimán, puesto que permanece a lo largo de toda la serie sin una cultura a la que adscribirse, sin una nación de origen definida, como se mencionó en la introducción de este artículo. Permanece como un ser que podríamos calificar en muchos aspectos difusos. Entonces, podemos constatar que en la concepción la serie *Kalimán* tiene semejanzas con las series de superhé-

roes de cómics estadounidenses de la década denominada *Golden Age*, los años treinta, casi treinta años antes de que apareciera *Kalimán* en México.

La *Golden Age* empieza en 1938 con la publicación del primer número de *Superman*. A partir de los años cincuenta comienza la *Silver Age*, en que las reglas del género, fundadas en la *Golden Age*, se mantienen, pero varían mucho y se interpretan de maneras diferentes y nuevas (Anhut/Ditschke 2009: 166-167). En la época en que nace *Kalimán*, es decir, a mediados de los años sesenta, se produce en los Estados Unidos el apogeo de la *Silver Age* (Knigge 1996: 149), y a principio de los años setenta ya el fin de esta fase anárquica y creativa (Kniep 2009: 325). Se ve entonces que no hay modelos contemporáneos en los que *Kalimán* pudiera haberse orientado, sino que encontramos más bien referentes para la serie *Kalimán* en cómics estadounidenses más antiguos.

No obstante, curiosamente, no tenemos ninguna duda de que se trata de un cómic de superhéroes. Se supone entonces que hay características clasificatorias con las cuales se reconoce el núcleo narrativo de una historia de superhéroes (Anhut/Ditschke 2009: 132). Este núcleo narrativo consiste principalmente en un protagonista, el héroe, que destaca por su comportamiento: actúa de una manera heroica y asegura así unas necesidades existenciales de su entorno que sólo él puede cumplir como, por ejemplo, la protección ante un malvado. Es capaz de hacerlo porque tiene habilidades que superan las habilidades de la gente que lo rodea. El prefijo “super” se refiere justamente a esta característica del héroe (Anhut/Ditschke 2009: 135). Otro aspecto para identificar a un superhéroe es su representación icónica,² es decir, su ropa y, normalmente, su doble identidad (Anhut/Ditschke 2009: 137).

Ya se ve que el cómic *Kalimán* sólo coincide con uno de los dos aspectos más importantes del género de superhéroes y que no incorpora todas las características del género. El tipo de superhéroe que representa *Kalimán* es un tipo que se encuentra sobre todo en la *Golden Age*, en los inicios de este género en que los héroes principalmente son responsables de proteger a la sociedad. Al principio de los años sesenta, al principio de la *Silver Age*, se desarrolla el grupo de los superhéroes que dudan (Anhut/Ditschke 2009: 153). La estructura de los cómics de *Kalimán* recuerda por consiguiente más los héroes estadounidenses de la *Golden Age*.

2 Con el término ‘icónico’ hago referencia a Imdahl que lo usa en el sentido de una imagen que funciona a la vez como fenómeno que causa reconocimiento (Bohlsack 2011: 32).

La serie *Kalimán* surgió en un momento cuando las historias de superhéroes se vendían muy bien en todo el mundo. Como el mercado mexicano de cómics estaba y está muy influenciado por su poderoso vecino del norte, los Estados Unidos (Martínez Acevedo 2010: 27), el cómic *Kalimán* se asociaba evidentemente con el cómic *Superman*. El primer número de *Superman* de 1938 presentaba algo bastante nuevo, ya que hasta entonces no hubo muchos héroes disfrazados. Uno de los primeros misteriosos personajes disfrazados fue The Phantom, un luchador contra el crimen. Sus historietas se publicaron a partir de 1936. A diferencia de los superhéroes que siguieron a este personaje misterioso, The Phantom no tiene fuerzas sobrehumanas, sino que confía en su fuerza, su inteligencia y su reputación de ser un fantasma.³ Ya se nota entonces que el mito es un elemento importante en esta historieta, un elemento que se desarrolla en los años siguientes a la publicación en que se atribuye un origen mítico a The Phantom que intensifica y refuerza el aura misteriosa de este superhéroe. Aquí se ve otra vez un paralelismo con *Kalimán*. Igual que The Phantom, *Kalimán* aparece al principio como un hombre con fuerzas un poco exageradas pero humanas, sin embargo, al igual que el superhéroe estadounidense, también a *Kalimán* se le atribuye un pasado mítico a lo largo de la publicación de la historieta.

Un paralelismo evidente entre *Kalimán* y sus predecesores estadounidenses en general, sería por ejemplo la constelación superhero/sidekick, una constelación que se encuentra también en *Batman*, que tiene un *sidekick* que se parece a Solín, Robin (Fernández L'Hoeste 2009: 68). Como Batman y Robin, *Kalimán* y Solín tienen una relación de padre-hijo idealizada. *Kalimán* acepta, al igual que Batman, a su joven amigo como ayudante, pero de hecho ni Robin ni Solín ayudan en absoluto ni a Batman ni a *Kalimán*. Robin y Solín tienen buena voluntad pero son torpes, necesitan protección e instrucción. De esto se encargan Batman o, respectivamente, *Kalimán*.

Por otra parte, la historia de *Kalimán* se distingue de manera significativa de la de Batman, si tenemos en cuenta la posición de los citados superhéroes en sus respectivas sociedades. Batman es parte de la sociedad, tiene una función dentro de un sistema social tanto cuando aparece como Batman, como cuando es Bruce Wayne, su identidad burguesa. *Kalimán*,

3 Véase p. ej. <<http://www.comicology.in/2009/04/lee-falks-phantom-1-origins-of-ghost.html>> (12.6.2015).

por el contrario, no tiene una doble identidad y por eso no se integra en la vida cotidiana de la sociedad. Queda constantemente en la posición mítica que ocupa el personaje de Kalimán.

El aura mítica lo acerca a *Superman*, la serie más típica del género de historietas de superhéroes. Superman viene de otro planeta, es por tanto un ser extraterrestre, Kalimán viene de una ciudad subterránea. El lugar de origen de Kalimán es tan fantástico, lejano y mítico como el planeta natal de Superman, Krypton. Umberto Eco analizó en su artículo “The myth of Superman” de 1972 la estructura temporal de las historietas *Superman*. Eco expone que hay una tensión permanente en la concepción del tiempo en *Superman* que viene de la dicotomía entre los dos ámbitos del personaje, el del mito y el cotidiano. El superhéroe Superman no tiene enemigos de su misma clase y, por eso, no experimenta una evolución personal. Sin embargo, con cada acción consigue algo, da un paso hacia el futuro y, como Eco lo llama, “se consume” a sí mismo. Esto simboliza una paradoja, dado que es un mito y un mito no se puede consumir, un mito no envejece, pero para pertenecer a la humanidad debe acercarse a la muerte. La estructura temporal que resulta es, como Eco la designa, no causal abierta, sino causal cerrada, lo que significa que un elemento va de “a” hasta “d” y después empieza otra vez con “a” (Eco 1972: 7). En otras palabras, no continúa de una manera lineal sino que se desarrolla en una sucesión cíclica. Esta estructura cíclica se puede observar también en *Kalimán*, pero aquí produce otro efecto. Kalimán no tiene una doble identidad, siempre aparece como una persona que no cabe en las normas de la sociedad, por lo que a él se le pueden atribuir estas fuerzas sobrehumanas. Se mantiene entonces la atmósfera mítica de su entorno. Como no tiene una doble identidad, no tiene que defender ninguna existencia burguesa. En *Kalimán* hay también una estructura temporal cíclica, pero ésta no produce ninguna tensión, sino al contrario, aumenta más bien el aura mítica del superhéroe. El resultado es que algunos motivos se repiten una y otra vez a través de su obra.

En general se puede decir que la estructura básica de los cómics de superhéroes de la *Golden Age* se divide en dos partes opuestas, dos espacios que se enfrentan. Al primero se le asigna lo malo, personificado por los enemigos del héroe, y al segundo la sociedad, a la cual pertenece también el héroe en virtud de su doble identidad (Kniep 2009: 26-27). Kalimán no posee esta doble identidad y, en consecuencia, no se inscribe claramente en el espacio de la sociedad, sino que se queda en una posición justamente fuera del espacio de la sociedad. En otras palabras: no puede ser localizado.

Este efecto aumenta al cambiar continuamente los lugares donde se desarrolla la historia.

No se puede negar que en *Kalimán* hay una influencia de los vecinos poderosos del norte. Sin embargo, por otra parte se nota una diferencia respecto a los modelos de superhéroes estadounidenses. Mientras las historietas contemporáneas estadounidenses casi siempre encarnan algo esencialmente estadounidense, *Kalimán* reúne características de todo, menos mexicanas. Los superhéroes de los Estados Unidos de esa época aparecen vestidos parcialmente con la bandera nacional, como Capitán America, y son así la personificación de elementos que integran la propia imagen de los estadounidenses. Kalimán, en cambio, adopta una posición muy diferente, encarnando una forma de alteridad absoluta.

Análisis del cómic

a) Referencias fuera del texto: la sociedad mexicana

En los años 30 y hasta los años 60 hubo una fase en que se intentaba crear una identidad cultural y nacional a través de los medios populares, como la radio, la prensa o el cine. Se usaba el populismo como una estrategia para transformar una masa de gente en una nación, es decir, los medios populares tenían una función política (Sieber 2005: 93). Una medida importante para formar de grupos con diferentes lenguas un grupo homogénea fue la hispanización, que fue también un motor para el progreso económico (Hernández Cuevas 2003: 53). Por eso, la lengua española se reconoció como lengua oficial y se propagó como la lengua de la civilización. Esta hispanización fue completada por una ideología de estética blanca, que prioriza la apariencia occidental frente a la indígena y que viene de una cierta hegemonía de la cultura occidental en el discurso público (Hernández Cueva 2003: 53). Los cómics funcionaban muy bien como medio de difusión, ya que eran uno de los medios más conocidos en el país. Por otro lado, eran no sólo en esta época sino lo siguen siendo hoy en día un medio de gran capacidad de persuasión visual, como Stein/Ditschke/Kroucheva exponen: los cómics obtienen su influencia como medio de la cultura popular justamente por mezclar palabras escritas o dibujadas e imágenes dibujadas e inmóviles que exceden una prosa narrativa (Stein/Ditschke/Kroucheva 2009: 13).

Se extendían de esta manera tanto ideologías marcadas por un pensamiento occidental como la lengua española; se puede ver entonces un ‘blanqueamiento’ (Hernández Cuevas 2003: 54). Este proceso va acompañado por otro ideal en boga en los años sesenta, los años de un auge económico en México, el “american way of life” que se difundía también por medio de los cómics, por ejemplo los cómics de Walt Disney (Marsiske 1991: 35).

Otro discurso público que sigue existiendo en la sociedad mexicana es el de ‘lo mexicano’, que viene de la así llamada Edad de Oro de México, aproximadamente el periodo entre 1940-1960. Este discurso se inscribe en una fase postrevolucionaria que se distingue por una mexicanidad glorificada, que nace en los años veinte y consiste en parte en narraciones culturales populares y de construcciones oficiales (Joseph/Rubenstein/Zolov 2001: 7). En esa época el tópico de ‘lo mexicano’ era aún un instrumento útil para evocar una pertenencia nacional y solidez política bajo un poder patriarcal (Joseph/Rubenstein/Zolov 2001: 9). Estos procesos cimentaron en esa década un discurso de pertenencia nacional que se reforzó a través de héroes nacionales como El Santo⁴ (Joseph/Rubenstein/Zolov 2001: 8).

Ya mencionamos con anterioridad que en la serie *Kalimán* no se encuentran referencias a la sociedad real de México. Esta trasluce no obstante en la ficción, pero a través de formas abstractas. Pese a que la acción no transcurre en México, la historieta tiene la capacidad de reflejar la sociedad mexicana y su sistema de normas y valores. Hinds menciona un estudio sobre revistas de la clase media que ha dado como resultado una tendencia al escapismo en la ficción latinoamericana, porque muchas veces se sitúa en lugares extranjeros, a veces también imaginarios. Los protagonistas suelen ser exóticos porque proceden de una clase social superior a la de sus lectores. En *Kalimán* se encuentran los dos aspectos, la acción transcurre en lugares exóticos, Kalimán mismo y muchos de sus amigos pertenecen o pueden asociarse con la clase alta (Hinds 1977: 42, 43).

4 El Santo es el nombre artístico del luchador profesional Rodolfo Guzmán Huerta. Durante su carrera en la lucha libre, que duró casi cuarenta años, se convirtió en una especie de superhéroe. Se distribuyó su imagen en los medios populares, así se convirtió en héroe de historieta y protagonizó unas cincuenta películas de enorme éxito en América Latina. Todavía hoy en día dispone de una amplia presencia en los medios populares. Para más información véase p. ej. Anne Rubenstein “El Santo’s Strange Career” (Rubenstein 2002: 570-578) o los numerosos sitios fan como <<http://www.santoandfriends.com/>> (12.6.2015); <http://prowrestling.wikia.com/wiki/El_Santo> (12.9.2014); <http://www.luchawiki.org/index.php?title=El_Santo> (12.6.2015).

Bien es verdad que el pueblo mexicano aparece en el cómic, pero sólo como personaje secundario. Kalimán no defiende principalmente al pueblo mexicano, sino que lo salva por casualidad, como añadidura (Marsiske 1991: 48). El superhéroe sí participa en la vida cotidiana de los hombres, como muestran por ejemplo sus encuentros con la policía. En la historia “El valle de los vampiros” entra en la casa de su amigo Sir Frederic, un “noble inglés”, como dice Kalimán, y lo encuentra asesinado. La hija de Sir Frederic y la policía, que llegan un poco más tarde, sospechan enseguida que el extraño Kalimán es el asesino. Kalimán aguanta las falsas acusaciones con paciencia, sabiendo que la policía no va a ser capaz de capturar al verdadero asesino y aprovecha la primera ocasión para engañar a la policía y huir para encontrar él mismo al asesino (Navarro/Vázquez 1984 [1966]: 7-17). Esta escena con la policía se repite a menudo ya que ésta normalmente más que resolver los casos dificulta su resolución. (La policía siempre sospecha de Kalimán y Solín. Esto conlleva que, antes de poder empezar a buscar al verdadero criminal, ambos tienen que convencer a la policía de que han arrestado a dos inocentes.) El tópico general de que la policía actúa de modo arbitrario y corrupto entra así de manera indirecta en la historia (Hinds 1977: 44).

Como hemos señalado antes, Kalimán es la personificación del otro difuso, de una alteridad total, se podría incluso decir que se trata de un ser híbrido. Interactúa con la sociedad mexicana pero se puede constatar que no tiene ningún rasgo mexicano. Esta observación aún se refuerza si tenemos en cuenta la representación de hombre y mujer en la historieta. Kalimán no tiene nada en común con la imagen masculina popular que define el *mexican machism*, como expone Fernández L’Hoeste. Kalimán dispone de la cualidad masculina más típica, tiene mucha fuerza, con lo cual puede conseguir todo lo que quiere. Sin embargo, se comporta siempre con mucho respeto, es cuidadoso y amable, sobre todo con las mujeres. Por tanto, se parece más a un *gentleman* inglés o a otro estereotipo europeo (Fernández L’Hoeste 2009: 65).

La no-mexicanidad en la historieta se hace más patente si consideramos el ejemplo del *sidekick* de Kalimán, Solín, el personaje complementario al superhéroe, que cumple las funciones de su ayudante. Solín reúne algunas características mexicanas, como por ejemplo, su aspecto mexicano o por lo menos mucho más mexicano en comparación a su protector Kalimán, aunque no es de origen mexicano.

b) Ausencia de historia

Si retomamos ahora el aspecto de la doble identidad que no aparece en la historia de *Kalimán* resultando en la no-pertenencia al espacio de la sociedad mexicana, podemos constatar que el personaje de Kalimán sigue sin ser accesible o localizable en otros ámbitos. Al contrario de Superman o Batman, Kalimán no tiene ningún lugar en la vida social. Observando este hecho con detenimiento, se constata que Kalimán no tiene ningún lugar fijo en ninguna parte, tampoco tiene contactos sociales constantes aparte de con Solín. No tiene un lugar al que pertenece, los sitios donde transcurren las aventuras cambian constantemente. Incluso Kalimantán, su ciudad de origen, es un lugar ficticio y, al principio, misterioso. Más tarde, en la historia “La leyenda de Kalimán” de 1995, se desvela que el personaje llegó de bebé a Kalimantán y nadie supo nunca de dónde había venido. Lo único que sabemos es que Kalimán es el séptimo descendiente de la diosa Kali. Tampoco se puede identificar una continuidad en las aventuras. No se percibe aquí una línea continua, sino un orden cíclico en que las aventuras se suceden. Por ejemplo, tropieza con vampiros en tres aventuras diferentes y tiene que convencerse cada vez de nuevo de que los vampiros existen realmente (Hinds 1977: 38), lo que da un buen ejemplo de una estructura cíclica o, mejor dicho, no continuada de la narración. Es no continuada en el sentido de que la ficción no tiene un desarrollo, sino que parece partir siempre de las mismas condiciones previas. En definitiva, puede decirse que las historietas de Kalimán se ven atravesadas por una ausencia de historia, de continuidad. Esta ausencia se puede percibir aún en otro ámbito, como es la ausencia absoluta de referencias a la historia del México contemporáneo a la publicación de las historietas. Se puede constatar entonces que *Kalimán* tiene una manera particular de tratar la historia nacional. En vez de presentar una versión propia de la historia mexicana, los cómics se apartan de todo intento de representarla. En vez de un contexto histórico intentan crear algo diferente, un espacio sin historia pero no vacío, sino un espacio que se puede situar en cualquier otro contexto.

c) Referencias intertextuales

En vez de referencias a la historia o a acontecimientos reales, aparecen referencias intertextuales. Una vez más, la serie de historietas se posiciona

dentro de un universo que está formado por ficciones globales, es decir narraciones que vienen de diferentes países. No narra la historia de México, sino que narra algunas de las historias más populares del canon literario de todo el mundo. Por ejemplo, muchas veces aparecen figuras que se parecen a Frankenstein (Shelley 2012 [1818]), científicos oscuros que investigan el secreto de la vida y la muerte: así en el episodio “La ciudad de los muertos” de 1987 en que un doctor roba cadáveres de las tumbas y crea seres invulnerables, o el episodio “Cerebros infernales” de 1972, que es una adaptación de la novela de Wells, *The Island of Dr. Moreau* (Wells 1996 [1896]) cuya trama describe los experimentos de un científico que implanta cerebros humanos en animales.

d) Análisis del texto

El cómic tiene un estilo uniforme, pero cambia un poco a lo largo de los años. Las primeras historietas, como por ejemplo el número “Profanadores de tumbas” de 1965, o “El valle de los vampiros” de 1966, fueron publicados en sepia con una portada en color. Las páginas se dividen de forma homogénea y siempre tienen cinco o seis *panels*. En general los *panels* no se entrecruzan y no tienen márgenes inclinados. Las transiciones de un *panel* al otro recurren a menudo al proceso que McCloud llama *action-to-action* (McCloud 1993: 70). Además, se usa la transición *subject-to-subject* y *scene-to-scene* (McCloud 1993: 71). Esta distribución de las transiciones corresponde a la distribución usual de los cómics estadounidenses, tal y como expone esta cuestión McCloud, quien señala que los estadounidenses usan normalmente en un 65 % de los casos la transición *action-to-action*, en un 20 % la modalidad *subject-to-subject* y en un 15 % la denominada *scene-to-scene* (McCloud 1993: 74-75). La serie mantiene esta estrategia de los *panels* de una manera muy regular. El cómic no parece ser muy dinámico, se trata de unas secuencias de imágenes con un cierto ritmo tranquilizante. Una imagen del número “El valle de los vampiros” en que sí se encuentra un margen inclinado, destaca, en consecuencia, doblemente. En esta imagen se despierta de repente una mujer, Alice, debido a la entrada de Kalimán. Alice es la hija de Sir Frederic, un amigo de Kalimán que fue asesinado al principio de la historieta. Alice, igual que la policía, sospecha que Kalimán fue el asesino, ya que él encontró a Sir Frederic muerto. Kalimán quiere, por supuesto, encontrar al asesino del padre de Alice y por eso tiene que hablar con ella, que se niega, sin embar-

go, a hablar con él. Kalimán entra entonces en su dormitorio por la noche para encontrar a Alice en un momento en que ella no pueda huir. En el *panel* mencionado vemos la entrada de Kalimán al dormitorio (Navarro/Vázquez 1984 [1966]: 20). En la página anterior sólo tenemos *panels* regulares, rectos, pero en el *panel* en que surge Kalimán tenemos un margen diagonal, que se amplía de arriba a abajo. En el angular agudo se prefigura la silueta de Kalimán, sólo se ve un espacio blanco, vacío, pero que tiene la silueta reconocible del superhéroe. De esta manera, el *panel* se destaca notablemente del resto de la serie, es un acento considerable. Es una observación interesante que justamente destaque aquel *panel* en que Kalimán no es una persona perceptible, sino un espacio vacío que está allí. En este momento significa de alguna manera una copia negativa de su identidad popular: se puede distinguir claramente la figura de Kalimán, pero se ve sólo su contorno. Parece como un espacio en forma de Kalimán, pero vacío, que puede llenarse con cualquier cosa.

El estilo uniforme se mantiene en las ediciones semanales, pero cambia en las ediciones especiales, como la serie *Kalimán de lujo*. En “El valle del terror” (Navarro/Vázquez 1990), por ejemplo, tenemos páginas más pequeñas con sólo dos o tres *panels*, incluso, en la última página sólo un *panel*. Además, se ve que los *panels* ahora intentan abrir las formas rígidas de los *panels* incorporando bordes o márgenes inclinados y diagonales, y a veces aún torcidos. Es notable también un cambio en el estilo de las imágenes, que resulta no solamente del hecho de que los cuadernos semanales aparecieran en sepia y las ediciones posteriores en color. Si tomamos como ejemplo “El valle de los vampiros”, podemos notar un estilo fino y realista de los dibujos. Hay muchos detalles en las imágenes, una pincelada diferenciada y delgada. Las imágenes ganan un aspecto vivo, sobre todo por el uso de la sombra y los dibujos exactos de las caras de los protagonistas. Aquí tenemos otra gran diferencia entre “El valle de los vampiros” y “El valle del terror” de la edición *Kalimán de lujo*. Esta historia nos muestra imágenes menos realistas y que evocan dibujos de tipo *cartoon*. Mientras que el cuaderno semanal, “El valle de los vampiros”, narra una trama en plan detectivesco y parece un poco una novela negra con imágenes oscuras y sombrías, la versión en color de *Kalimán de lujo* nos muestra imágenes simplificadas, con colores luminosos, casi chillones y artificiales, así como dibujos de caras que parecen consistir solamente de unas pocas líneas, con un acabado que parece ser, en ocasiones, no muy esmerado.

Podemos entonces observar dos modos diferentes de reducir el mundo a un par de aspectos. En el caso de la revista semanal, tenemos una trama de una manera estereotipada, y en el caso de la edición de lujo se trata de imágenes reducidas a muy pocos aspectos, una manera de proceder que McCloud llama “focusing in specific details” (McCloud 1993: 30). Con esto McCloud describe que el lector se puede identificar así muy bien con los protagonistas de la historia, porque el aspecto universal es reforzado al concentrarse en sólo un hecho y poniéndolo de relieve (McCloud 1993: 31).

La reducción de las imágenes evoca además otro efecto, es el signo que sólo se refiere a sí mismo, que ya no tiene un punto de referencia fuera del universo del cómic. La serie *Kalimán de lujo* no crea un universo narrativo independiente. Narra una historia cuya trama es muy simple y corta, dibujando representaciones de Kalimán y de los otros personajes de la historietas que se parecen a calcomanías, como la versión *cartoon* o caricaturizada de los personajes originales. El cómic se inscribe en este momento en el proceso de crear una identidad por repeticiones, tal como Ole Frahm describe este proceso en su artículo (Frahm 2011). El citado autor sostiene que los cómics siempre disponen de un potencial de parodia que resulta de la constelación entre la estabilización de un referente y de la desestabilización de los signos por la materialidad heterogénea del referente (Frahm 2011: 145-147). La identidad del personaje de Kalimán, creado por las historietas semanales a partir de los años sesenta, es confirmada con la repetición de la serie de lujo. Allí ya no es necesario presentar todo el universo de Kalimán y desarrollar una trama detectivesca, como por ejemplo en “El valle de los vampiros”, sino que basta repetir los signos de una manera vaga, casi borrosa, activando así todo el potencial identificador que los cuadernos semanales y la representación del personaje en los diferentes medios han generado. Este proceso de repetición confirma, por un lado, una identidad, al mismo tiempo que la dispersa, porque evidentemente estas repeticiones tienen su propia identidad simbólica que no se refiere a ninguna cosa aparte de otras repeticiones (Frahm 2011: 155). En esta paradoja reside el potencial paródico del medio cómic (Frahm 2011: 155-156).

e) Anclaje en los medios

Con el transcurso de los años, Kalimán se convierte en un personaje público que dispone de una identidad propia y autónoma y que ya no depende

del medio por el cual se transmite. La importancia de su posición en el discurso público se ve inequívocamente en el año 2000 cuando se utiliza su imagen en una publicidad electoral de Vicente Fox. Esto demuestra que ahora tiene una posición tan importante en la cultura popular nacional que puede ser utilizado como capital político (Campbell 2009: 22).

La década mas exitosa del cómic *Kalimán* fueron sin duda los años setenta. En esta década fue el cómic más leído de todo México y se hizo tan famoso que hasta se hicieron dos películas de sus aventuras.⁵ La primera se llama *Kalimán, el hombre increíble* y se realizó en 1972. La trama de la película se basa más o menos en la primera historia “Los profanadores de tumbas”, contada en los números 1-10 de la serie de cómics, pero agrega un elemento de ciencia ficción. Durante veinte años fue la película más cara producida en México. Tuvo un gran éxito y se proyectó en los cines durante un año. La segunda película se estrenó en 1976 bajo el título *Kalimán en el siniestro mundo de Humanón* y ya no atrajo a tanta gente. Se puede afirmar por lo tanto que Kalimán dispuso de una presencia amplia en los medios, ya que conquistó tres medios diferentes: radio, historieta y película durante cuarenta años, de 1965 hasta 2005.

La posición fuerte y autónoma que la figura ficticia de Kalimán ha ganado se ve una vez más cuando se oye en los primeros minutos de la película *Profanadores de tumbas* una voz diciendo:

Yo, Kalimán, autorizo al actor Jeff Cooper a interpretar este pasaje de mi vida que tiene lugar en el misterioso Egipto. Mi decisión de permitir a este joven actor tomar forma corpórea y psicológica de mi persona, se basa en su integridad como individuo y su dedicación al estudio de la mente humana (Mariscal 1972: min. 00:15-00:44).

Por lo tanto, una vez más estamos ante el proceso de repetición de signos simulando un referente situado en un plano fuera del texto que no existe y que en su lugar crea un sistema infinito de repeticiones que ya no remiten a nada excepto a sí mismo.

5 Véase Hinds (1977) para una sinopsis más precisa.

Conclusión

En resumen, se puede decir, pues, que tenemos en la serie *Kalimán* un alejamiento de todo lo que significa algo evidentemente mexicano. Incluso el chico Solín, que parece un mexicano, está modificado y convertido en un egipcio. Mientras los equivalentes estadounidenses tratan problemas contemporáneos ofreciendo así un espacio de reflexión, Kalimán tematiza muchos estereotipos, pero ninguno mexicano.

Las historietas de Kalimán ofrecen así un plano de proyección para ficciones alternativas. El personaje de Kalimán es una figura híbrida, abierta con posibilidad de modificarse en muchas direcciones. Fernandez L'Hoeste (2009: 60) señala que se puede relacionar la historieta con la idea de mestizaje de Vasconcelos, que se basa en la superioridad de una mezcla de razas. La teoría de Vasconcelos cuestiona la superioridad de una sola raza, pero no obstante se trata de una teoría racista. Favorece la mezcla de las razas anglosajona e iberoamericana y mantiene el concepto de 'raza'. Sin embargo, me parece que las historietas van más allá de un concepto de raza: en su lugar, retoman la universalidad que Vasconcelos deseaba, pero liberada del concepto de raza (Vasconcelos 2002: 18).

“¿No se les ha asignado –con éxito– la tarea de representar las transformaciones sociales, ser el escenario simbólico en que se cumplen las transgresiones, pero dentro de instituciones que demarcan su acción y eficacia para que no perturben el orden general de la sociedad?” pregunta García Canclini (1990: 49) cuya estrategia del “inhabitar”, es decir, su procedimiento teórico, evoca el modo de narración de la serie de cómics. Sieber describe que García Canclini trabaja con la estructura occidental de la modernidad apropiándose de las teorías originales para modificarlas después y adaptarlas a sus necesidades. Se separa así de la suposición de que esta estructura es suficiente para concebir el presente (Sieber 2005: 117). En resumidas cuentas, se puede decir que la serie de cómics procede de la misma manera. Toma aspectos de la cultura de masas estadounidenses y los ‘mexicaniza’, los hace mexicanos. Difumina así, o lo intenta por lo menos, las líneas entre lo extranjero y lo local (Joseph/Rubenstein/Zolov 2001: 10). Las cosas así mexicanizadas se inscriben en el proceso de transculturación y se transforman en o erigen puentes entre lo tradicional y la modernidad, entre ‘lo mexicano’ y el *american dream* (Joseph/Rubenstein/Zolov 2001: 11). Según Touraine, en el mundo globalizado de hoy en día es muy importante desarrollar un individualismo que movilice todos los propios recuerdos y

todas las formas de reflexión, como polo opuesto en un mundo de poder (Touraine 2004: 157). Kalimán forma parte de una tendencia en el México de su tiempo, en que se encuentra “tanto una repulsión a lo nacional, como un deseo de conocer otras culturas” (Martínez Acevedo 2010: 27), pero activa al mismo tiempo su potencial de particularidad para reforzar su posición autónoma en un contexto cada día aún más global. Su potencial para crear un espacio propio e híbrido se encuentra justamente en esta posición entre medio. Kalimán se encuentra entre diferentes medios, entre diferentes conceptos políticos, y, sobre todo, entre diferentes categorías sociológicas propias de las sociedades modernas. Según Martín-Barbero, los fenómenos nuevos o se muestran entre estas categorías o van más allá de categorías típicas de la sociología (Sieber 2005: 105).

A modo de apunte final, quise ofrecer una lectura de Kalimán que subrayase la aportación del personaje a la ampliación del concepto de “hibridación”, en el sentido de García Canclini y, más tarde, Homi K. Bhabha. A pesar de que en el momento de publicación de las historietas este concepto aún no había sido acuñado, resulta hoy en día de utilidad para encarar el análisis de la historieta, así como para contextualizarla dentro del discurso de la identidad y la memoria nacionales.

Referencias bibliográficas

- ANHUT, Anjin/DITSCHKE, Stefan (2009): “Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics”. En: Ditschke, Stephan/Kroucheva, Katerina/Stein, Daniel (eds.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript, pp. 131-178.
- BOHRSAK, Ralf (2011): *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Opladen/Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich.
- CAMPBELL, Bruce (2009): *¡Viva la historieta! Mexican Comics, NAFTA, and the Politics of Globalization*. Jackson: University Press of Mississippi.
- ECO, Umberto (1972): “The myth of Superman”. En: *Diacritics* 2, 1, pp. 14-22.
- FERNÁNDEZ L’HOESTE, Héctor (2009): “Race and Gender in *The Adventures of Kalimán, El Hombre Increíble*”. En: Fernández L’Hoeste, Héctor/Poblete, Juan (eds.): *Redrawing the Nation: National Identity in Latin/o American Comics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 55-80.
- FRAHM, Ole (2011): “Weird Signs”. En: Eder, Barbara (ed.): *Theorien des Comics: Ein Reader*. Bielefeld: transcript, pp. 145-159.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Editorial Grijalbo.
- HERNÁNDEZ CUEVAS, Marco Polo (2003): "Memín Pinguín: uno de los cómics mexicanos más populares como instrumento para codificar al negro". En: *Afro-Hispanic Review* 22, pp. 52-59.
- HINDS, Harold E. Jr. (1977): "'No hay fuerza más poderosa que la mente humana': Kalimán". En: *Hispanérica* 18, pp. 31-46.
- JOSEPH, Gilbert M./RUBENSTEIN, Anne/ZOLOV, Eric (2001): "Assembling the Fragments: Writing a Cultural History of Mexico Since 1940". En: Joseph, Gilbert M./Rubenstein, Anne/Zolov, Eric (eds.): *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Durham/London: Duke University Press, pp. 3-22.
- KNIEP, Matthias (2009): *Die drei Zeitalter des Superhelden-Comics (Gold, Silber und Bronze)*. Kiel: Verlag Ludwig.
- KNIGGE, Andreas C. (1996): *Comics: vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- LEVITZ, Paul (2013): *The Golden Age of DC Comics: 1935-1956*. Köln: Taschen.
- MARISCAL, Alberto. *Kalimán, el hombre increíble: profanadores de tumbas*. Plus Ent D/B/a Entertainment, México/Egipto, 1972, 107 min.
- MARSISKE, Renate (1991): "Kalimán und Rarotonga: Comics in Mexiko". En: Kagelmann, H. Jürgen (ed.): *Comics und Cartoons in Lateinamerika*. München: Profil Verlag, pp. 29-54.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2009): "Lo sagrado y lo global". En: Martín-Barbero, Jesús/Bessaccia, Rafael/Dejo Bendejú, Juan/Díaz Mateos, Manuel/Espinosa De Rivero, Óscar/Rabí, Raschid/Silva Santisteban, Rocío/Simons Camino, Alberto/Ubilluz, Juan Carlos/Willer, Hildegard (eds.): *Lo sagrado y los medios de comunicación: efímero y trascendente*. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya, pp. 15-36.
- MARTÍNEZ ACEVEDO, Gerardo (2010): "El cómic mexicano y la identidad". En: *matices* 63, 2, pp. 26-28.
- MCCLOUD, Scott (1993): *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Collins.
- NAVARRO, Rafael C./VÁZQUEZ G., Modesto (1984 [1966]): *El valle de los vampiros*. Edición Libro Kalimán, 2. Malintzin: Editora Ego.
- (1990): *El valle del terror*. Edición Kalimán de lujo, 15. México, D.F.: Promotora L.
- RUBENSTEIN, Anne (2002): "El Santo's Strange Career". En: Joseph, Gilbert M./Henderson, Timothy J. (eds.): *The Mexico Reader. History, Culture and Politics*. Durham/London: Duke University Press, pp. 570-578.
- SHELLEY, Mary (2012 [1818]): *Frankenstein*. New York: Norton.
- SIEBER, Cornelia (2005): *Die Gegenwart im Plural. Postmoderne/postkoloniale Strategien in neueren Lateinamerikadiskursen*. Frankfurt a. M.: Vervuert.
- STEIN, Daniel/DITSCHKE, Stephan/KROUCHEVA, Katerina (2009): "Birth of a Nation. Comics als populärkulturelles Medium". Ditschke, Stephan/Kroucheva, Katerina/Stein, Daniel (eds.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript, pp. 7-27.

- TOURAINÉ, Alain (2004): "Reconstructing culture". En: Bindé, Jérôme (ed.): *The Future of Values: 21st Century Talks*, pp. 154-158.
- VASCONCELOS, José (2002): "The Cosmic Race". En: Joseph, Gilbert M./Henderson, Timothy J. (eds.): *The Mexico Reader. History, Culture and Politics*. Durham/London: Duke University Press, pp. 15-19.
- WELLS, Herbert George (1996 [1896]): *The Island of Dr. Moreau*. New York: Modern Library.

Un encuentro utópico: la historia contemporánea de México contada desde el futuro y el pasado

Katja Carrillo Zeiter

Ángeles, policías corruptos, cazadores de ángeles, empresarios sin escrúpulos, dioses aztecas resucitados, etc., éste es el arsenal de figuras que puebla el cómic mexicano *Operación Bolívar* de Edgar Clément, publicado originalmente por entregas en la revista *Gallito Cómics*, editada por Clément a principios de los años 1990.¹ *Operación Bolívar* es considerada por muchos críticos la obra magna de Clément y uno de los ejemplos más destacados del historietismo mexicano denominado “independiente” (Campbell 2009: 5) o “alternativo” (Fernández L’Hoeste 2007: 21). Otros cómics o novelas gráficas² de Clément son *Sentimientos de la nación*, publicado a finales de los años 1980, una adaptación de *Macbeth* al cómic de 2005, y *Kerubim y otros cuentos* de 2007, además publicó una serie de cómics para jóvenes.

Tanto en sus novelas gráficas como en sus historietas breves, que en muchos casos sólo contienen algunas viñetas, el tema dominante es lo que podríamos denominar “la mexicanidad”, o sea, un conjunto de experiencias históricas y políticas que forman para los habitantes del Estado mexicano una identidad cultural. La contribución de *Operación Bolívar* a este tema consiste en contar de forma alucinante el riesgo que en la actualidad corre “la mexicanidad” a causa del narcotráfico, y las repercusiones de la globalización y la situación política internacional en un mundo al borde —o ya después de haberlo cruzado— del apocalipsis. Mediante el entrelazamiento de elementos textuales y visuales de orígenes tan diferentes como

1 En 1995 fue publicado por Editorial Planeta en dos volúmenes, y en 1999 fue editado en un volumen por Ediciones del Castro. Esta edición es accesible por Internet en el Blog del autor y de ella se citará a continuación.

2 Las discusiones sobre la denominación de aquel tipo de obras que entrelazan en su discurso texto e imágenes son múltiples y ambos lados —los que distinguen entre cómic/historieta y novela gráfica, y los que no lo hacen— tienen argumentos a su favor (Stein 2013). En este artículo se usarán los términos como sinónimos, o sea, de manera más libre y abierta.

las crónicas de la conquista e historietas de superhéroes, *Operación Bolívar* invita al lector y a la lectora a recorrer la historia de un México dominado por la opresión. Por lo tanto, la historia o lo histórico no aparece en el cómic solamente como tema, o sea como relato, sino también por medio de elementos tipográficos y visuales. Sin embargo, el cómic no se limita a contar la ‘otra’ cara o versión de la historia mexicana, contribuyendo así a una discusión sobre la verdadera historia, más bien usa la historia y lo histórico para desarrollar un mundo futurista que es a la vez una crítica de la situación en el México actual. En lo que sigue, intentaré de desenmarañar algunos de los nudos que juntan el pasado, el presente y el futuro en *Operación Bolívar*.

La grafía de la historia

Operación Bolívar abre con una de las formas paratextuales más usadas de la tradición escrituraria: una “Introducción [sic] al profano lector” (Clément 1999: 1³). Así, el cómic sitúa ya desde el principio lo que se contará en el texto presente dentro de una tradición cultural fácilmente reconocible para el lector: las convenciones escriturarias de la época colonial. Aún más, el uso del paratexto introducción va acompañado por una tipografía anticuada que subraya con más énfasis y sin dejar lugar a dudas la intencionada conexión con un género textual definido e importante para el discurso actual de la “mexicanidad”: las crónicas de la conquista de América Latina escritas a partir del siglo XVI, o sea el momento del encuentro entre el mundo occidental y el mundo americano.

A primera vista, los elementos tipográficos –sobre todo el uso de la ‘v’ en vez de la ‘u’–, el bordado ornamental y la imagen de un *putto* en la parte inferior de la primera página historian la narración al situarla a través de los elementos gráficos en un momento histórico reconocible. Pero ya la imagen del *putto* destruye las expectativas del lector porque lleva entre sus brazos una escopeta moderna; una alusión al tema central que se narrará en la novela gráfica.

Cumpliendo con el modelo paratextual, la introducción le ofrece al “profano lector” un resumen de aquellos acontecimientos que precedie-

3 La versión digital del cómic no lleva páginas numeradas; para poder distinguirlas se numerarán las páginas empezando con la “Introducción [sic]”.

ron los sucesos que serán narrados en el texto que el lector tiene entre sus manos. En esta primera página aparecen explicaciones sobre “nuestros ancestros españoles” y “nuestros ancestros indios” (Clément 1999: 1), sobre el enfrentamiento entre los dos y las luchas que se llevaron a cabo entre los ángeles españoles y los brujos indígenas, o los nahuales como serán denominados a continuación, para finalizar con la derrota de éstos y la pérdida de la memoria por parte de los descendientes de los nahuales, los mestizos o cazadores de ángeles. La introducción culmina en la explicación: “*Operación Bolívar* es el primer relato sobre los cazadores de ángeles y sus complejas relaciones con los hijos de los dioses y los hijos de los hombres. Cada una de las piezas de este ajedrez tiene pasado, presente y un futuro: *La recuperación de la conciencia*” (Clément 1999: 1; cursivas en el original). La conexión entre pasado, presente y futuro, establecida desde este principio, será esencial para la lectura y el entendimiento del texto, por lo menos si confiamos en lo expuesto en estas palabras introductorias. Pero la relación entre pasado, presente y futuro no se manifiesta solamente en las palabras de la introducción (y en el *plot* en general), sino también en la tipografía usada, como se verá ya en la página siguiente donde se citan palabras del escritor polaco Ryszard Kapuściński.

En la parte superior aparece una imagen al estilo maya de dos perros, uno mordiendo la cola al otro y una explicación que dice: “Perro que come perro. Perro que come perro” (Clément 1999: 2). Debajo está la cita de Kapuściński con la cual el cómic sigue afinando aquellas cuerdas que tocan acordes marciales: “...Los latinoamericanos, que ya por sí están obsesionados con los espías, los servicios secretos, los complots y las conspiraciones, ahora, en circunstancias de guerra, en todo el mundo veían un confidente de la quinta columna...” (Clément 1999: 2).⁴ Tanto la introducción como la cita de Kapuściński hacen hincapié en la historia violenta de América Latina; una historia violenta desde sus comienzos, como subrayan contenido y tipografía de la introducción. En cuanto al aspecto gráfico usado para la cita de Kapuściński, se nota una cierta incertidumbre. Mientras que la parte superior usa claramente elementos de la tipografía maya, la parte inferior no usa una tipografía estilizada. Además, tanto la imagen de los perros como la cita parecen estar impresas en un

4 En *Operación Bolívar* no se menciona la fuente de la cita. Se trata de *La guerra del fútbol* publicado en 1969 tras los acontecimientos bélicos que fueron el resultado de un partido de fútbol entre El Salvador y Honduras por la clasificación para el Mundial de México de 1970.

pergamino con bordes carcomidos. La ambigüedad visual va acompañada de una duda con respecto al referente que sólo se disuelve al conocer el contexto de la cita: se trata de un texto del año 1969 en el cual se discuten acontecimientos bélicos entre El Salvador y Honduras. Por lo tanto, las dos páginas introductorias abren un espacio temporal que empieza con la Conquista y culmina en 1969. Veremos como la novela gráfica explorará este espacio temporal y construirá su continuidad histórica. Resumiendo, sin lugar a dudas las primeras dos páginas del cómic rompen con cualquier expectativa que un lector pueda tener ante el género cómic al no usar exclusivamente viñetas ‘clásicas’ con globos o cartuchos, etc.

A este abanico de estilos tipográficos se suman los elementos visuales y la trama del cómic con claras alusiones a los cómics de superhéroes estadounidenses. A diferencia de las páginas introductorias, las primeras páginas de la trama empiezan tanto a nivel textual como gráfico con una historia de acción: se ven ángeles volando en un cielo de noche, se ‘oyen’ disparos de una ametralladora –“Kran Kran Kran” (Clément 1999: 5)– apuntando hacia ellos y se ve un ángel caído cuya cabeza es cortada por un machete. Y más, la primera viñeta está situada en una típica *splash page*, definida por Will Eisner como página introductoria cuya tarea consiste en ambientar desde un principio lo que se narrará a continuación (Eisner 2008: 64). En este caso domina el negro con un cielo oscuro ante el cual se distinguen los campanarios de una iglesia (¿catedral?) con sus piedras masivas, antiguas y en lo alto de los campanarios dos cruces, todo visualizado en un plano contrapicado. Los únicos puntos luminosos son los ángeles, manchitas blancas en el cielo, que se acercan volando a uno de los campanarios. En la página y viñeta siguiente se introduce el héroe o anti-héroe: Leonel, quien dispara a los ángeles hasta que uno cae muerto al suelo. De la primera viñeta con su imagen aunque oscura también pacífica, a causa de la falta absoluta de cualquier ‘sonido’, el cómic nos confronta con la crueldad de las acciones de Leonel, ‘oímos’ los disparos de su ametralladora y vemos caer a los ángeles. Lentamente las viñetas que siguen nos acercan a Leonel y a sus pensamientos en los cuales resuena una cierta aversión a lo que hace al mismo tiempo que concluye resignado: “Pero un cazador de ángeles nació sólo para esto. Somos seres marcados... no podemos escapar a nuestro destino...” (Clément 1999: 9).

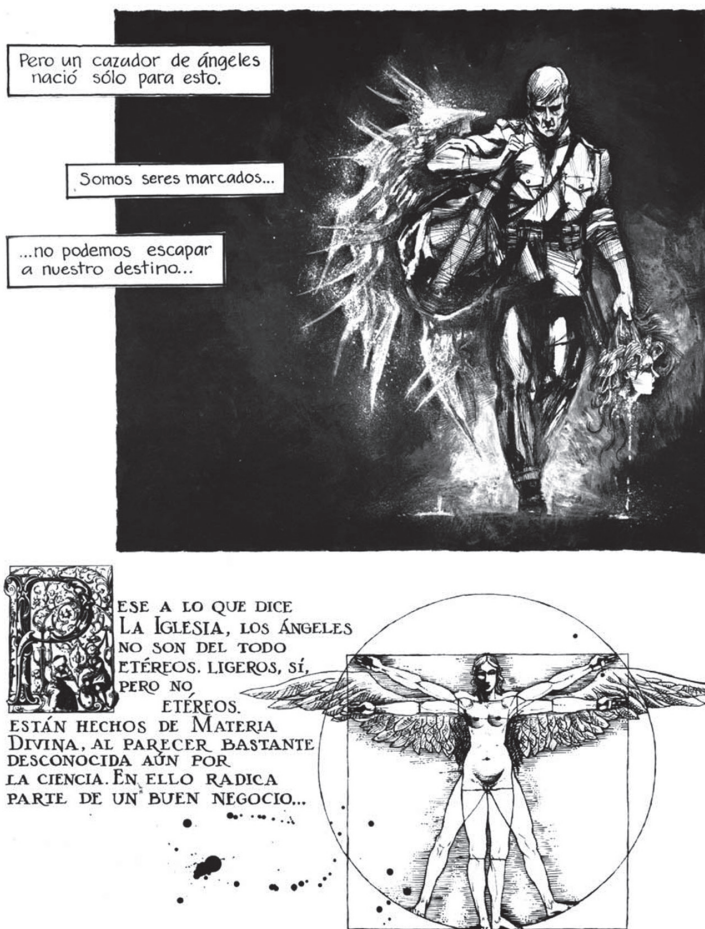


Figura 1: *Operación Bolívar*, p. 9.⁵

Después de haber introducido así el conflicto actual, la página copiada en la Figura 1 marca la transición hacia explicaciones acerca del tráfico de partes de ángeles, un ramo de la economía internacional al que se dedica nuestro anti-héroe. De una iconografía influenciada por los cómics de superhéroes estadounidenses, reconocible hasta en las facciones 'europeas' del

5 Todas las figuras de *Operación Bolívar* se reproducen aquí gracias a © Edgar Clément.

descendiente de nahuales,⁶ la historieta vuelve a una tradición gráfica de la época colonial.

Con letra capital comienza la enumeración de los beneficios que se sacan de diferentes partes de los cuerpos de ángeles, los cuales no son, según la explicación, etéreos. Como prueba de la humanidad de los ángeles aparece una adaptación del dibujo “Hombre de Vitruvio” de Leonardo da Vinci, aquí con características femeninas y angélicas. A continuación se muestran ilustraciones anatómicas parecidas a las de viejos manuales que acompañan las explicaciones que parecen ser escritas en una hoja de algún documento histórico. A lo largo de la historieta, Clément usará lo ‘antiguo’ siempre cuando la novela gráfica está en peligro de perder sus elementos visuales y de centrarse demasiado en exposiciones científicas, técnicas o hasta filosóficas causando así una dominación textual sobre lo visual. Con el uso de la grafía histórica visualiza allí donde domina el texto el tema central del anclaje histórico de los hechos relatados. Con respecto a los diversos lenguajes gráficos, Campbell alista la multitud de técnicas usadas en *Operación Bolívar*:

Illuminated manuscripts, nineteenth- and twentieth-century advertising copy, high modernist painting, twentieth-century print media from the United States and Mexico, sixteenth-century post-Conquest pictigraphic codices, Hollywood film imagery, a late-twentieth-century torture manual used by the Mexican military and judicial police, weaponry blueprints from the arms industry, news photography, painstaking archeological drawings [...] (Campbell 2009: 174-176).

El entrelazamiento de elementos visuales ‘modernos’ con elementos visuales ‘antiguos’, en estos casos provenientes de la tradición escrituraria occidental, produce un cierto choque cultural el cual se intensifica cuando el texto recurre a un discurso que subraya su origen científico indicando (supuestas) fuentes para explicaciones adicionales a lo que presenta la viñeta en la parte visual de la historieta.

⁶ Rafael Acosta hace hincapié justamente en esta ambigüedad —o contradicción— del cómic que, por un lado, identifica a los cazadores de ángeles con el mundo prehispánico al mismo tiempo que los presenta con rasgos claramente europeos (Acosta 2011: 156).



Figura 2: *Operación Bolívar*, p. 27.

Un ejemplo para la creación del mencionado choque cultural construido en *Operación Bolívar* aparece en la página 27, copiada aquí en la Figura 2. En la viñeta, Román, un policía judicial quien será el compañero de Leonel en las luchas por venir, tortura a un ángel. Román, aunque también poseedor de los dones de los cazadores de ángeles, no cree en ángeles sino está convencido de que los ángeles son extraterrestres que planifican la invasión de la Tierra.⁷ Con el fin de obtener información acerca de la posición de sus ‘OVNIs’ del ‘extraterrestre’ que logró captar, Román recurre a la tortura. En vez de mostrar la tortura siguiendo modelos conocidos de cómics de superhéroes, como insinúa esta viñeta, el cómic cambia el discurso visual. En el cartucho que acompaña la viñeta se presenta la información (científica) de que una de las características de los ángeles consiste en que sólo sienten dolor cuando un cazador de ángeles los toca. El cartucho muestra claramente elementos de una grafía anticuada con bordado, dos *puttos* y letras antiguas, además contiene la fuente de la cita cuya información está “a cargo del Centro de Angeología y Ciencias Afines” (Clément 1999: 27).

Al *collage* de estilos gráficos se juntan en las páginas siguientes unas fotocopias de un libro titulado “Manual Confessionario”:

7 Dicho sea de paso que con este tramo la novela gráfica amplía una vez más su mapa cultural, esta vez hacia la ciencia ficción.

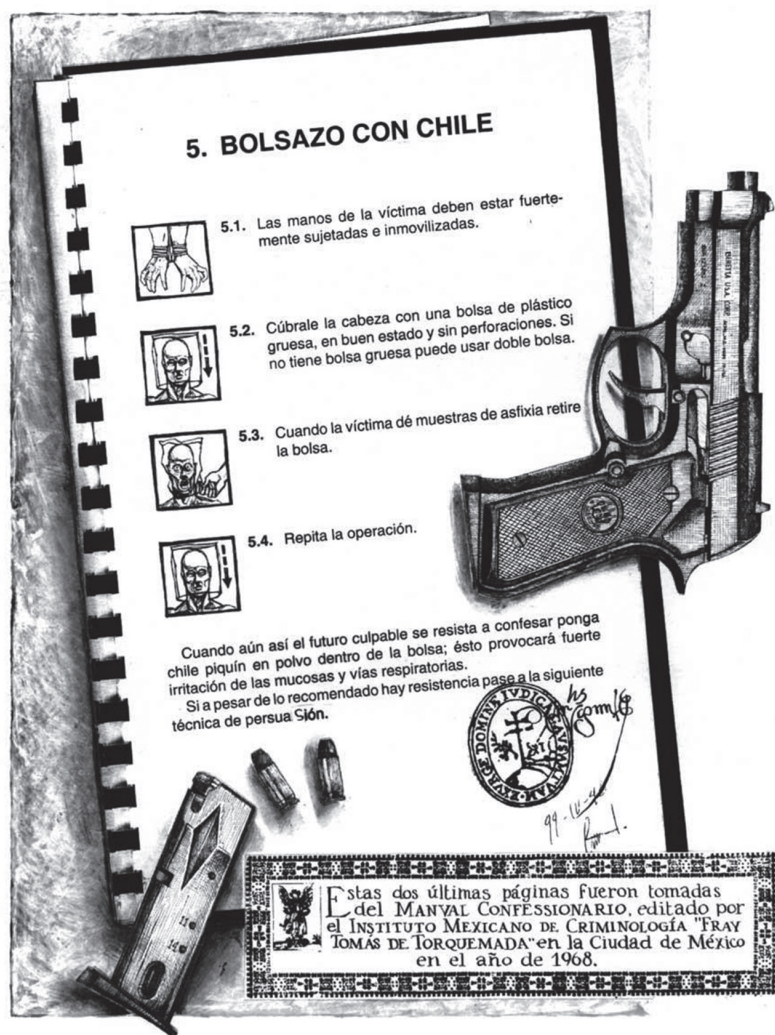


Figura 3: *Operación Bolívar*, p. 30.

En esta página aparece una división gráfica parecida a las ya mencionadas: el cartucho de abajo indica la fuente de las fotocopias usando nuevamente una tipografía anticuada –‘v’ en vez de ‘u’; ‘confessionario’ en vez de ‘confesionario’–: “Estas últimas páginas fueron tomadas del Manual Confessionario, editado por el Instituto Mexicano de Criminología ‘Fray Tomás de Torquemada’ en la Ciudad de México en el año de 1968” (Clément 1999: 30). La analogía queda claramente marcada: con el nombre del Instituto, Fray Tomás de Torquemada, Clément se refiere al Tribunal de la Inquisición del Santo Oficio con su Inquisidor General Tomás de Torquemada. No obstante, la referencia tanto visual como por el contenido a la época colonial es sólo una parte de la página. La otra parte la ocupa una iconografía marcadamente moderna. En una fotocopia engargolada, flanqueada por una pistola semiautomática, unas balas y una corredora, se nos presenta información sobre diferentes tipos de tortura. De este modo, el cómic construye visual y textualmente un cruzamiento entre dos épocas. A la cercanía visual entre el pasado –representado en el cartucho– y el presente –visualizado en la viñeta– se asocia una cercanía textual, en la que un Instituto de Criminología Tomás de Torquemada ofrece manuales en los cuales se da ejemplos de diferentes modos de torturar. De este modo se relaciona en una página la historia de la tortura medieval con la historia de la tortura moderna. Por ende, con el trasponer e incorporar estilos visuales provenientes de diferentes épocas y culturas se juntan en el ahora de la historieta las diferentes ramas de la historia de México, tejiendo una continuidad histórica. Aún más obvio queda este proceder si echamos una mirada a la visualización del legado indígena presente en *Operación Bolívar*. Un legado, que según la “Introducción [sic] al profano lector” fue el origen del conflicto actual.

Después de haber obtenido la esperada información del ángel, Leonel y Román salen de la ciudad y se dirigen al lugar de encuentro con los supuestos OVNI, pero lo que los espera es el arcángel Miguel junto a las Fuerzas Armadas de los EE.UU. A partir de esta escena, que culmina en la huida de Leonel por túneles hasta llegar a la Nueva Tenochtitlán y la detención y tortura de Román por parte de ‘gringos’, *Operación Bolívar* procede a revelar la alianza entre el arcángel y la *U.S. Army*, y el trasfondo de la persecución de los cazadores de ángeles y la globalización económica según los EE.UU. Dentro de este esquema, Leonel y Román serán los representantes de una lucha desesperada. Por cierto, esta vuelta de Leonel

de anti-héroe a héroe es una de muchas vueltas inesperadas con las cuales nos confronta el cómic de Clément. Este giro de la trama lo precede el hecho de que los cazadores (de ángeles) se convierten en presas (del arcángel).

Luego de escapar a sus perseguidores y haber bajado a la canalización, Leonel se encuentra en un templo azteca subterráneo con alebrijes que le causan comentar: “¡¡Alebrijes!! Si hay alebrijes es que voy por buen camino...” (Clément 1999: 48). Los alebrijes como representantes de la cultura mexicana le indican el “buen” camino hacia la Nueva Tenochtitlán. Y de nuevo nos vemos confrontados con una de las muchas vueltas de *Operación Bolívar* que rompen con las expectativas de nosotros los lectores. La Nueva Tenochtitlán no se refiere ni a la antigua ciudad azteca ni tampoco a una posible ciudad futurista sino a una cantina que parece ser un lugar de encuentro para los cazadores de ángeles. Aunque la “Introducción [sic] al profano lector” había establecido claramente una relación entre los cazadores de ángeles y la cultura azteca, hasta el encuentro con el arcángel Miguel y los acontecimientos que le siguen dominan en la novela gráfica aquellos elementos visuales que anclan *Operación Bolívar* en una tradición historietística proveniente de los cómics de superhéroes, y por lo tanto en una tradición relacionada con la cultura occidental cristiana. Recién con el descenso hacia el mundo subterráneo el panorama visual se ensancha hacia lo indígena, lo azteca.

Para la trama de *Operación Bolívar* es importante que la aparición de elementos visuales de la tradición indígena culmina justamente en aquel momento cuando Leonel y Román se enfrentan a un personaje llamado “el Gringo”. No es nada casual que aquel enfrentamiento se realiza en tierra ajena, después de que Leonel y Román se hayan vistos obligados a cruzar la frontera⁸ hacia el Paraíso, o sea los EE.UU. El objetivo de este viaje es rescatar las manos de un viejo cazador de ángeles, Juan Grande, quien fue atacado por la CIA y fue la primera víctima de la guerra con-

8 En la ilustración de este cruce de fronteras, Clément recurre una vez más a la cultura popular mexicana. Escrito sobre una hoja que parece sacada de un cuaderno, hay frases refiriéndose a la realidad de los inmigrantes latinos en los EE.UU. empezando con la exclamación “¡La Migra, la Migra!”, seguida por expresiones como “wet back” o “bastard greaser” para finalizar en un dibujo con calaveras en un barco atacadas por otra calavera con un tolete (Clément 1999: 76). Las calaveras remiten, por un lado, a la tradición popular mexicana, al mismo tiempo que simbolizan en este conjunto la realidad de los inmigrantes que arriesgan y muchas veces pierden sus vidas al cruzar el Río Grande hacia el Norte.

tra los cazadores de ángeles. El ‘Gringo’ aprovecha el poder oculto de las manos para matar ángeles y explotar así las ganancias del comercio mencionado al principio. Leonel y Román se enteran de todo esto con la ayuda de Zofiel, otro ángel quien les revela los sucesos y les avisa de una matanza de ángeles. Mientras esperan cerca de la finca⁹ del ‘Gringo’ hasta que anochezca, Leonel y Román caen dormidos y Leonel sueña con un viejo indio quien les da unas máscaras porque “para hablar con él [el Gringo] necesitamos cubrirnos con rostros de la tierra, rostros que hace mucho ya olvidamos. Máscaras que son la carne de la tierra, la piel de nuestra cara, corteza de nuestros rostros” (Clément 1999: 81). La representación gráfica de la escena onírica usa elementos de la tradición cinematográfica hollywoodense de las películas del Oeste: sentados alrededor de una hoguera vemos a los cazadores desnudos y un indio con plumero al estilo de los pueblos indígenas del norte. Al mismo tiempo amplía los recursos gráficos con la explicación acerca del símbolo de las máscaras y su importancia durante la época colonial mexicana:

9 La descripción de la finca, su nombre y su ubicación abren un abanico de referencias culturales, típico para *Operación Bolívar*: perteneció a “un tal Charles Foster Kane. Está construida en lo que fue una reservación india. Antes se llamaba Xanadú” (Clément 1999: 78). Charles Foster Kane es el protagonista de la famosa película *Citizen Kane* de Orson Wells y Xanadú es, primero, el domicilio de Kane y, segundo, el palacio de verano de Kublai Kan. *Citizen Kane* cuenta la historia del *american dream* de Kane quien recuerda su vida y cómo se convirtió en uno de los hombres más poderosos del mundo al mismo tiempo que perdió el entusiasmo de su infancia.

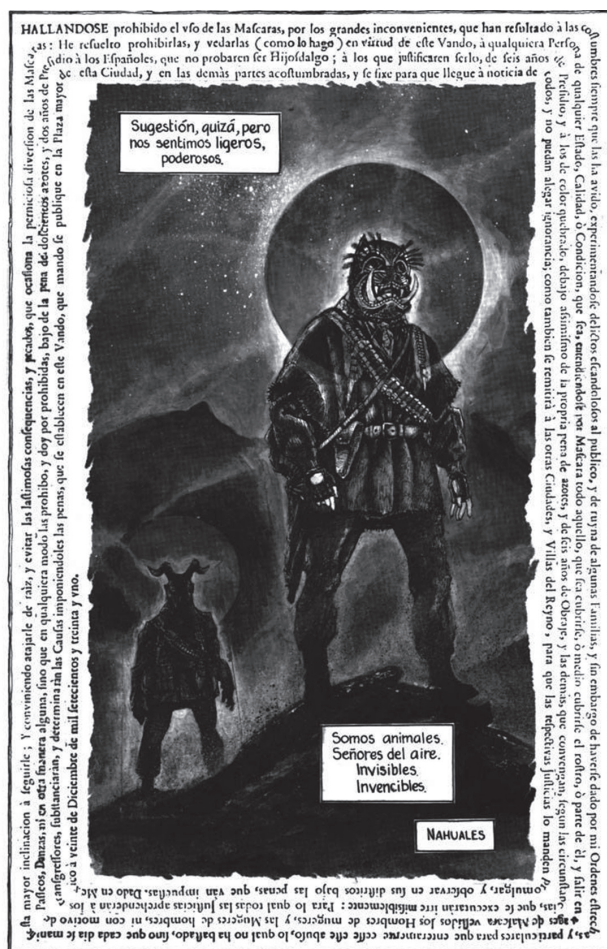


Figura 4: *Operación Bolívar*, p. 82.

En el borde que ciñe como una culebra la imagen de los dos luchadores indígenas está inscrita una orden oficial de 1731 la cual prohíbe el uso de las máscaras explicando que su uso causó levantamientos y puso en peligro familias. Por lo tanto, las máscaras simbolizan una forma de protesta civil, un peligro para las autoridades, y su prohibición por parte de las autoridades coloniales demuestra su voluntad de dominación. Al mismo tiempo, al utilizar las máscaras, Leonel y Román se transforman y adaptan las características de

los seres representados por las máscaras: el jaguar y Tlaloc¹⁰ –“Somos animales. Señores del aire. Invisibles. Invencibles. Nahuales” (Clément 1999: 82).

Gracias a la transformación causada por la máscara –simbolizando también el primer paso hacia la recuperación de la conciencia–, Leonel logra entrar a la casa del ‘Gringo’ y confrontarlo con los acontecimientos. En el diálogo que se desarrolla a continuación, el ‘Gringo’ llamado John Smith le explica a Leonel el funcionamiento del mundo con la ayuda de una intérprete, Marina:



Figura 5: *Operación Bolívar*, p. 87.

10 Las representaciones del diablo y los dioses mexicas Tlaloc y Tezcatlipoca se parecen, y se pueden encontrar rasgos de ambas tradiciones en las respectivas imágenes por lo que es difícil declarar definitivamente de qué se trata. Mas, en el contexto de la historietita parece más lógico presumir de que se trata de una máscara de Tlaloc o Tezcatlipoca.

Obviamente, la figura de Marina se refiere al rol que desempeñó Malintzin durante la conquista de Tenochtitlán. Este rol es representado por las lenguas que salen de las bocas de Marina, una dirigida hacia Leonel, la otra hacia John Smith. Además, la apariencia de perfil de las figuras hace referencia a representaciones visuales azteca o maya.

En otras ocasiones, la iconografía indígena es utilizada en imágenes que resumen acciones en vez de representarlas detalladamente:

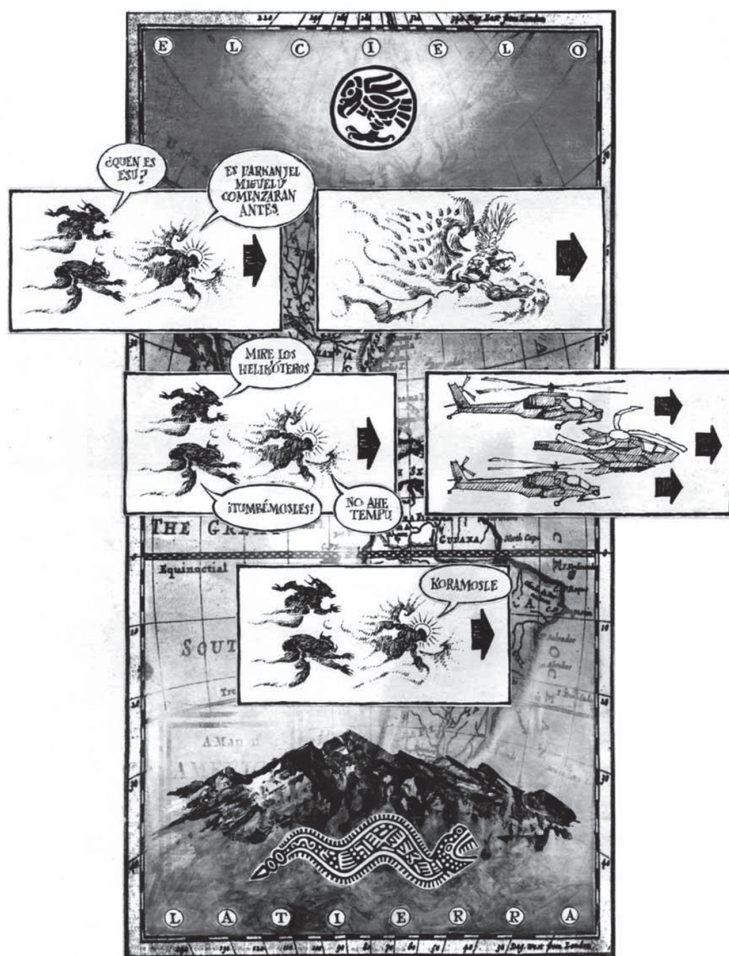


Figura 6: *Operación Bolívar*, p. 108.

Hasta aquí me he centrado sobre todo en la representación o aparición de la historia en *Operación Bolívar* a través del discurso visual, tanto español-europeo como indígena. No obstante, la historia o lo histórico tras-pasa lo visual y es más bien el tema central de la novela gráfica aunque no en el sentido de una mirada hacia atrás o recapitulación del pasado sino dentro de una perspectiva que enfoca el entrelazamiento entre pasado, presente y futuro, tal como fue anunciado en la “Introducción [sic] al profano lector”.

La historia: un camino hacia el apocalipsis

Mientras que en la primera parte de la historieta dominan aquellos elementos y discursos que permiten asociar *Operación Bolívar* con cómics de superhéroes, la segunda parte se abre hacia el objetivo central de la narración que consiste en trazar las líneas que conectan el presente mexicano con el pasado, y que al mismo tiempo permiten vislumbrar posibles futuros. El lector despierta junto a Leonel para darse cuenta de los mecanismos detrás de los acontecimientos y el rol que sin saberlo le cupo y cabe a Leonel (¿Será él el representante de todos los cazadores de ángeles?) en ellos.

Al comienzo de la historieta, la actitud de Leonel ante el matar ángeles muestra una resignación hacia su destino cuando dice:

Matar ángeles puede parecer algo repugnante... y lo es... Para destazarlos se necesita un poco de sangre fría... Algunos no soportan el trabajo y se vuelven locos... o se suicidan. Pero un cazador de ángeles nació sólo para esto. Somos seres marcados... no podemos escapar a nuestro destino... (Clément 1999: 9).

Y concluye: “Pero mientras no tenga una espada de arcángel, o algo así, tendré que conformarme con ser un mero carnicero” (Clément 1999: 12). Nada indica en estas palabras introductorias que este personaje, que se auto-denomina “carnicero”, se volverá a lo largo de la historieta en un héroe consciente de lo que sucede a su alrededor. Y tampoco existen indicios de que detrás de esta historia de ángeles y cazadores de ángeles se esconda una obra que tematiza las repercusiones de las influencias extranjeras para la sociedad mexicana a lo largo de su historia empezando con la época colonial.

Partiendo del eje central, la fábula de los ángeles y sus adversarios, los cazadores de ángeles, se desarrolla una línea que tematiza el tráfico de drogas simbolizado por el polvo de ángel, producto que se consigue de los huesos de los ángeles. La otra línea se centra en presentar y discutir varios sucesos de la historia de México enfocando los datos claves como por ejemplo la conquista; el otro gran dato es el año 1968 con los acontecimientos en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, pero volveré sobre eso más tarde.

Desde el principio de la historieta se establece una continuidad histórica que empieza justamente con el encuentro entre indígenas y españoles, pero cuyas consecuencias se viven en el presente de *Operación Bolívar*. Los únicos que resistieron y se opusieron a los “emisarios de la destrucción” (Clément 1999: 1) –así son denominados los ángeles en la ya citada introducción– que acompañaron a Cortés en la tarea de conquistar al pueblo, fueron los ya mencionados nahuales, y sus descendientes, los cazadores de ángeles, ellos siguen sin saberlo con la tarea: “Los cazadores de ángeles son los descendientes de aquellos poderosos nahuales y poseen latentes los dones que les permiten tocar a los dioses y sus emisarios, pero a veces ellos mismos no saben que tales dones existen, mucho menos la dimensión de estos prodigios” (Clément 1999: 4). Destaca que los opositores en esta lucha que empezó durante la conquista y sigue hasta el presente sean seres del ámbito místico-religioso de ambas culturas involucradas: los ángeles y los nahuales, y que en la representación de ambos se pone especial énfasis en el aspecto marcial. Pero también llama la atención que la línea divisora entre buenos y malos, que parece ser tan clara y fija en las palabras introductorias, se disolverá al avanzar la trama.



Figura 7: *Operación Bolívar*, p. 36.

En cuanto a la representación marcial es justamente el arcángel Miguel uno de los ejemplos culminantes. En la viñeta de la página 36 (Figura 7) aparece como una mezcla entre superhéroe y la figura mítico-religiosa conocida de la iconografía cristiana. Lleva puesto un tipo de armadura medieval que contrasta con su cinturón de balas moderno. Pero lo que más llama la atención son las alas que a diferencia del conocido plumaje blanco de la iconografía cristiana recuerda más bien a un tocado de plumas de

quetzal azteca y sólo una segunda mirada devela los ojos en el plumaje.¹¹ Esta primera apariencia del arcángel Miguel en la historieta subraya su rol como “emisario de la destrucción” mencionado en la “Introducción [sic] al profano lector”, y a continuación se hará visible su relación íntima con soldados y otros representantes del poder estatal, o sea los emisarios de la destrucción moderna. Sin embargo, Clément no abre con esta visualización del arcángel una nueva iconografía de los emisarios de Dios en la tierra, al contrario, el arcángel Miguel ocupa ya en la mitología cristiana el puesto de Jefe del Ejército de Dios;¹² función visualizada exageradamente en su representación en *Operación Bolívar*.

Pero mientras que en la Biblia el arcángel Miguel comanda a ángeles, en la novela gráfica el arcángel Miguel sube a escena como comandante de un grupo de uniformados estadounidenses muy reales que atacan a Leonel y Román. Como se develará más tarde, el arcángel Miguel se unió a un oficial de la CIA y a diversos ejércitos y/o grupos paramilitares latinoamericanos. Por lo tanto, en la figura del arcángel Miguel, Clément une el poder religioso, o sea la iglesia, y el poder estatal, ilustrando así en una figura las palabras de la “Introducción [sic] al profano lector”: “Entre la espada de Cortés y la de San Miguel Arcángel no existía ninguna diferencia [...]” (Clément 1999: 1). Si a esto sumamos las viñetas copiadas arriba en las cuales Román tortura a un ángel según las instrucciones encontradas en el “Manual Confessionario” del Instituto Mexicano de Criminología ‘Fray Tomás de Torquemada’ —ver Figuras 2 y 3—, estamos ante una imagen de la iglesia (católica) marcada por la agresión y la brutalidad. Agresión y brutalidad que ya dominaron durante la época de la Conquista, tal como lo relata la “Introducción [sic] al profano lector”, y que dominarán los acontecimientos que cuenta *Operación Bolívar*.

11 Carmen Vidaurre Arenas lee dos posibles intertextualidades en la representación gráfica del arcángel Miguel. Por un lado, los ojos del plumaje permiten relacionarlo con el mítico gigante Argos, por el otro lado, es posible asociarlo a los Guerreros Águila aztecas (Vidaurre Arenas 2000: s.p.). En cuanto a las representaciones de otros ángeles, Vidaurre Arenas entabla una conexión con la película de Wim Wenders *Der Himmel über Berlin* (en español se estrenó con los títulos *El cielo sobre Berlín* o *Las alas del deseo*) gracias a las gabardinas negras que tanto los ángeles de Wenders como los de Clément llevan. A mi parecer, esta relación deja de lado las diferencias esenciales entre los protagonistas del filme de Wenders y los del cómic de Clément.

12 De hecho, es el único ángel al cual se añade en la Biblia el prefijo arc-. En la “Apocalipsis o Revelación de San Juan” es el arcángel Miguel quien comanda a sus ángeles en la lucha con el dragón y sus ángeles.

No obstante, no se trata de una agresión y brutalidad sin un fin definido o con un motivo espiritual, religioso. Al contrario, se trata de acciones brutales, bélicas y marcadas por agresión que tienen por objeto la dominación económica del mercado globalizado, como se manifestará en el transcurso de la narración. Dentro de este escenario, el arcángel Miguel es sólo un soldado al servicio de potencias extranjeras que escogieron a México como su campo de batalla; una vez más después de los acontecimientos de la Conquista. Todas estas conexiones serán reveladas por el ya mencionado ‘Gringo’, John Smith.¹³

Lo que sigue a la página reproducida en la figura 8 son las explicaciones que Smith le da a Leonel acerca de las razones de los acontecimientos que éste presenció. El mundo, según Smith, está por cambiar y el continente americano está obligado a adaptarse al nuevo orden económico si quiere sobrevivir. Las nueve páginas que siguen reproducen el diálogo que se entabla entre Leonel y Smith, traducido por Marina.¹⁴

Bruce Campbell hace hincapié en la composición de la página mediante la cual Clément guía el ojo del lector (Campbell 2009: 176-177). La parte superior está dominada por un cuadro o cartucho bordado con el título de lo que a continuación se presentará, un diálogo, a sus lados están las caras de Leonel y Smith dirigidas hacia el lector. La parte inferior está dominada por una imagen de Smith parado con los brazos alzados y la cabeza inclinada mirando hacia el mapamundi reproducido en otro cuadro. La alusión de la postura de Smith es obvia:

The same posture that serves as a visual framing device offers an affective and ideological lens for reading Smith's discourse: with his head bowed and arms outstretched, the gringo's neoliberalism takes on the impassioned character of a sermon, of theology (Campbell 2009: 177).

13 Como todo en *Operación Bolívar*, el nombre no fue elegido por casualidad. Como destaca Campbell, John Smith remite al mundo anglo-sajón en general, pero dentro del contexto de la historieta parece más importante la conexión que el nombre abre hacia la historia del encuentro entre europeos e indígenas en Norteamérica: John Smith fue el nombre del capitán del cual estuvo enamorada Pocahontas –así por lo menos lo cuentan relatos modernos como la película *Pocahontas* de 1995 de los estudios Walt Disney o el filme *The New World* de Terrence Malik de 2005– (Campbell 2009: 176).

14 Un punto crítico, a mi parecer, es la descripción de Marina en la página aquí reproducida: “[...] Doña Marina, mujer fenicia y sucia hija de Lilith, sirve de lengua y puente entre ambos [Leonel y Smith]” (Clément 1999: 88). Con estas palabras Clément recurre a historias de la Biblia y el Tanaj judío al mismo tiempo que nos presenta una imagen estereotípica de la Malinche. “La mujer fenicia” puede referirse a Jezabel, y Lilith aparece en algunas interpretaciones rabínicas como primera esposa de Adán. Ambas figuras femeninas desempeñan roles negativos según la tradición judeocristiana. En la actualidad existe una corriente judía que interpreta a Lilith como una mujer sabia e independiente.



Figura 8: *Operación Bolívar*, p. 88.

En el mapamundi seis flechas dirigen la atención del lector hacia México, al mismo tiempo conectan esa parte del continente con tres titulares de periódicos que se refieren, primero, a la economía mundial y, segundo, a la Mafia. En las páginas siguientes, Smith desarrolla minuciosamente su visión del mundo, mientras que la historieta opera tanto con elementos historietistas –viñetas, globos– como con elementos de tipo *collage* –recor-

tes de periódicos, titulares— y de nuevo la ya conocida tipografía antigua.¹⁵ En estas páginas se revela además el significado del título de la novela gráfica, *Operación Bolívar*. El nuevo orden del que Smith habla, es la América unida gracias al libre comercio entre los países de todo el continente (Clément 1999: 89). Ahora bien, no se trata de un libre comercio de productos agrícolas o industriales sino de drogas, dominado por Smith que vigilará la producción, o sea la mano de obra del Sur. El polvo de ángel, producto codiciado por tantos y sólo manejado por los cazadores de ángeles, es revelado como el producto para lograr aquella ansiada dominación del mundo y el arcángel Miguel es el traidor que dirigirá a los ángeles a su último destino como res de matadero (Clément 1999: 94). La *Operación Bolívar* del cómic consiste, pues, en la matanza de los ángeles con el fin de alcanzar la dominación mundial mediante el comercio de polvo de ángeles. En este contexto es notable el título del cómic que abre para el lector un abanico de alusiones a diversas operaciones estatales armadas en América Latina: la Operación Cóndor en el Cono Sur durante los últimos regímenes militares apoyados por los Estados Unidos, o la guerra contra el narcotráfico en Colombia y el acuerdo bilateral Plan Colombia entre los Estados Unidos y Colombia relacionado con esa guerra. Además, tanto el uso del nombre Bolívar como la mención de la América unida por parte de John Smith se refieren sin duda a la figura de Simón Bolívar y sus intentos de unificar por lo menos partes del subcontinente americano. Teniendo en cuenta estos contextos, el uso de este nombre muestra no sólo la perversión del plan de Smith, sino articula al mismo tiempo una crítica severa del supuesto nuevo orden. Mas, el uso de la idea de una América Latina unida por un representante del poder estadounidense demuestra también la debilidad latinoamericana que hace imposible la realización de esta idea tan (latino) americana.

Después de esta revelación, la actitud de Leonel hacia los planes de dominación mundial cambia y él se convierte en cierto modo en un superhéroe de los cómics estadounidenses: un luchador solitario contra el mal en el mundo. Así el *showdown* comienza en “México [sic] Tlatelolco [sic].

15 No queda tiempo ni espacio para apreciar detenidamente los diferentes elementos también irónicos con que Clément articula una crítica severa del nuevo orden económico mundial, como por ejemplo una imagen de Mickey Mouse con bandera japonesa y un cartel sobre el pecho que dice “saled” u otra imagen de un soldado con uniforme futurista acompañada por un titular que declara “Colombianizar América Latina” (Clément 1999: 90).

Año de perros que comen perro. 1800 hrs.”¹⁶ (Clément 1999: 109). La referencia es obvia y unas pocas páginas más adelante también las imágenes aluden a los acontecimientos que tuvieron lugar en Ciudad de México en 1968 y culminaron en la matanza de manifestantes en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco:



Figura 9: *Operación Bolívar*, p. 112.

16 El subtítulo “Año de perros que comen perro” cierra el círculo abierto con la cita de la obra de Kapuściński del comienzo. Además, aquí es una clara crítica del comportamiento de los mexicanos que en vez de juntarse para combatir el enemigo común se matan entre ellos.

Los puños alzados como símbolos de la lucha del pueblo contra la opresión dominan la viñeta inferior de la figura 9, mientras que en los globos ‘escuchamos’ las exclamaciones “¡Olimpia!” “¡Venceremos!” (Clément 1999: 112) de los ángeles que forman la manifestación. Pero ya la página siguiente muestra cómo hombres armados con porras atacan a o se defienden contra otros enmascarados y al final presenciamos la intervención del ejército en los sucesos:



Figura 10: *Operación Bolívar*, p. 113.

En sólo dos páginas, Clément logra crear y destruir momentos de esperanza. El levantamiento de las masas (de ángeles) dura sólo el tiempo que existe entre la lectura de una página y el dar la vuelta a la página para estar

confrontados con el poder militar que aniquila cualquier movimiento revolucionario.

La viñeta inferior de la página copiada arriba, que muestra aparentemente las preparaciones de un fusilamiento, anuncia una vez más un giro en cuanto a los recursos visuales y/o de la historia del arte usados en *Operación Bolívar*. En este caso no se trata de la tradición visual colonial o indígena sino de la historia del arte occidental-europeo de los últimos tres siglos. A la vuelta, o sea en lo que sigue, Clément junta en un sólo espacio impreso dos cuadros de la historia del arte española emblemáticos para la representación artística de sucesos bélicos y situaciones de opresión: *El Prado: 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños* de Francisco de Goya y *Guernica* de Pablo Picasso:

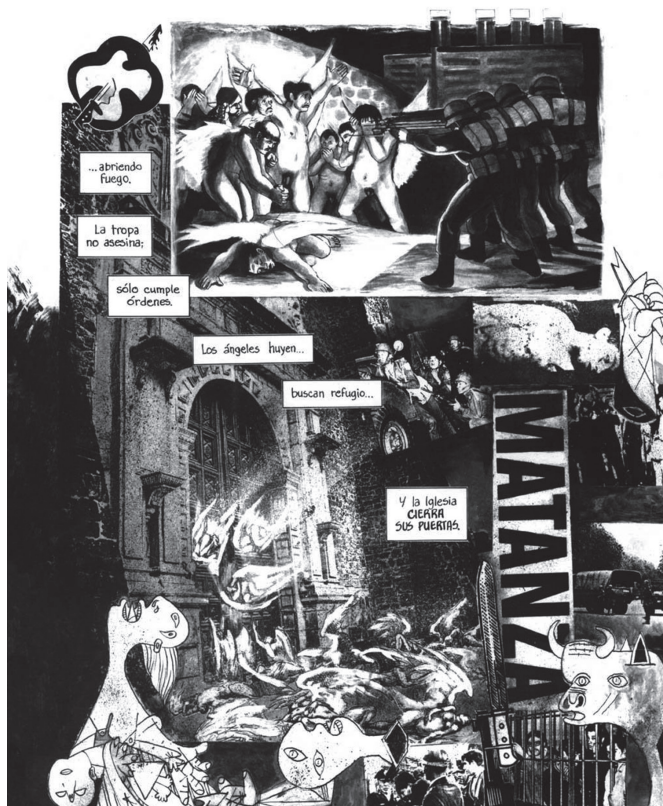


Figura 11: *Operación Bolívar*, p. 114.

Los preparativos para el fusilamiento se transforman aquí en el cuadro de Goya. Si nos detuviéramos para comparar el cuadro original y su adaptación por Clément, nos daríamos cuenta de que Clément sigue fielmente la composición de Goya, añade solamente las alas de los ángeles de su narración. La viñeta que cubre casi toda la página, a su vez, incorpora en forma de *collage* elementos del cuadro de Picasso –el toro, la madre con su hijo muerto, la cabeza cortada– en el cuento de la matanza de los ángeles. En el trasfondo se ve a los ángeles intentando de entrar en la iglesia, lo cual el cartucho comenta con: “Y la iglesia cierra sus puertas” (Clément 1999: 114). En la construcción visual de esta página, Clément no se limita a usar elementos de dos cuadros significativos de la tradición española, al contrario. Incorporados en la viñeta grande se pueden distinguir recortes de prensa. Así en la parte superior, al lado de los cartuchos “Los ángeles huyen...” y “buscan refugio...” aparece una fotografía de militares armados y en la parte inferior a la derecha, debajo del toro, hay otra fotografía, esta vez mostrando detenidos en una cárcel (Clément 1999: 114). Además, al centro de la viñeta se distingue la palabra “Matanza”, escrita en mayúscula.¹⁷

Mediante las técnicas de la copia y el *collage*, Clément construye una página que, por un lado, continúa su narración de la guerra contra los ángeles, mientras que, por el otro lado, relaciona los acontecimientos ficticiales con hechos reales de la historia mexicana reciente y la historia española. Tanto el cuadro de Goya como el de Picasso tematizan la opresión y el asesinato de un pueblo por un poder invasor. Fuese o no casualidad, en el caso de Goya se trata de la invasión napoleónica y la insurrección en contra de ella que al final culminó también en los movimientos de independencia en la América española. *Guernica* de Picasso fue una reacción ante el bombardeo de la ciudad vasca por parte de las fuerzas aéreas alemanas (Legion Kondor) e italianas (Aviazione Legionaria). Al insertar recortes de la prensa que se refieren –teniendo en cuenta el contexto establecido ya anteriormente– a la Matanza de Tlatelolco en las copias de los cuadros de Goya y Picasso se establece una relación casi íntima entre tan distintos sucesos históricos. Los detenidos y muertos en México, D.F. de 1968 forman parte de los detenidos y muertos dentro de una larga tradición histórica.

17 En las páginas que siguen vemos ángeles saliendo de las bocas abiertas por los gritos de dolor de las figuras del cuadro de Picasso (Clément 1999: 115), un *collage* reúne el arcángel Miguel de Clément con las figuras de *Guernica* y la imagen conocida del Che (116).

Además queda obvio el tema central del cómic: la opresión política en México cuya manifestación más brutal sería la Matanza de Tlatelolco.

En cuanto a la parte visual de *Operación Bolívar*, con la inserción de los cuadros emblemáticos de Goya y Picasso se construye otra línea histórica dentro de la cual también el cómic presente tiene su lugar. A más tardar aquí las citas visuales dejan de ser meros juegos con la tradición o adornos para ilustrar una narración de acción y se convierten en indicaciones de cómo leer la historieta.

Pero al fin, Leonel y Román no pueden cambiar el destino de los ángeles —y menos aún la historia de México— y a pesar de la resistencia el triunfador será el arcángel Miguel. Empero, los acontecimientos de Tlatelolco conllevan la tan ansiada recuperación de la conciencia, mencionada en la “Introducción [sic] al profano lector”. En consecuencia, Leonel se convierte al final de la batalla contra el arcángel Miguel en un jaguar, cumpliendo así su transformación de un descendiente de los nahuales sin conciencia en un luchador consciente de lo que sucede a su alrededor sin que eso garantice su victoria, como deja claro el arcángel Miguel quien en vez de matarlo le permite sobrevivir con las palabras: “Pero como tienes vocación de mártir, te dejaré a sufrir tu pinche vida” (Clément 1999: 138). Gracias a la merced del arcángel, Leonel y el Protector —otro ángel caído que se opuso a la dominación del arcángel Miguel— logran escapar. Aún así, las escenas finales no ofrecen por lo menos un rayito de esperanza sino culminan en un discurso filosófico entre el Protector y Leonel sobre el comportamiento de los mexicanos calificados por el Protector como de cómplices, mientras que Leonel intenta diferenciar entre el gobierno y el pueblo sin poder convencer ni al Protector ni a esta lectora (Clément 1999: 143). De la matanza de los ángeles no se enterará nadie porque ni los noticieros de la televisión ni los periódicos informaron de ella como explican las últimas dos viñetas:

De la matanza nadie dice nada. Al día siguiente la Plaza amanecerá barrida. Aquí no ha pasado nada. Aquí no pasa nada. ¡Ah, pero cuando pasa: ¡pasa!! Y no pasa nada. Ningún minuto de silencio en el banquete. Mientras haya banquete. Silenciosos, los ángeles pasan (Clément 1999: 146-147).

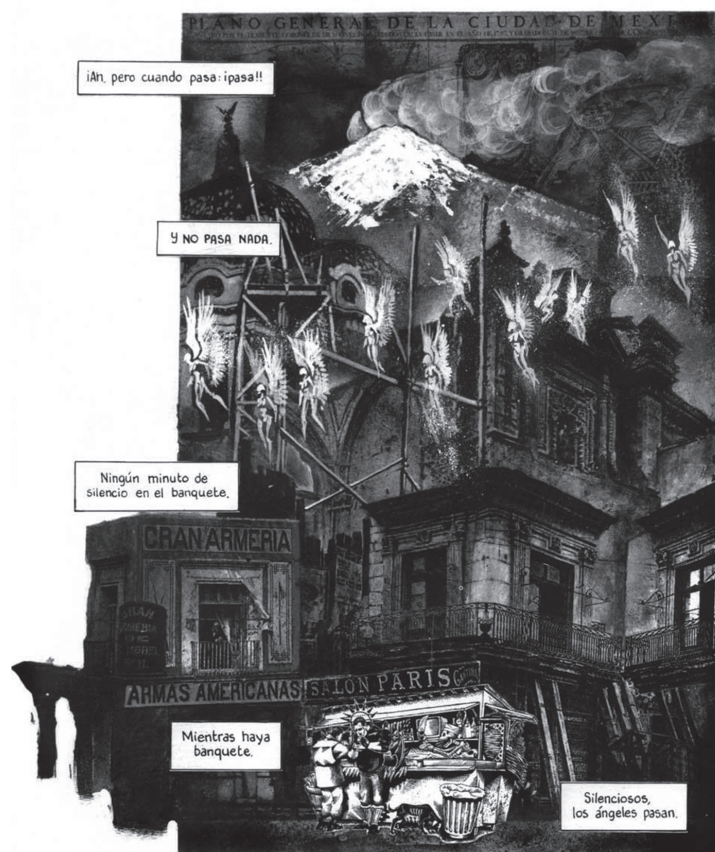


Figura 12: *Operación Bolívar*, p. 147.

Conclusión

Bruce Campbell (2009) incluye *Operación Bolívar* en su estudio sobre historietas mexicanas publicadas en la década de 1990 que o tratan directamente desde diferentes perspectivas el Tratado de Libre Comercio de Norteamérica, firmado en 1992 por Canadá, los EE.UU. y México, o tematizan las repercusiones de un mundo globalizado y dominado por el vecino del Norte para la sociedad mexicana. Dentro del análisis de Campbell caben tan diversos textos como, por ejemplo, narrativas gráficas de los

distintos partidos políticos mexicanos promocionando sus políticas durante, pero no exclusivamente, las campañas electorales, y *El Bulbo*, un cómic sobre las aventuras de un superhéroe mexicano. No en todos los ejemplos estudiados por Campbell está el tema de la globalización –y su crítica– tan claramente presente como es el caso de *Operación Bolívar*. Aún más, como constata Héctor Fernández L’Hoeste: “Operación Bolívar –eso quedó bien claro desde el primer instante– problematiza la identidad mexicana en un grado sin precedentes, concertando una astuta crítica de la religión, los medios y el capitalismo” (Fernández L’Hoeste 2007: 15). Dentro de esta crítica le cabe un rol importante a los EE.UU., quedándose Clément –según Fernández L’Hoeste– de esta manera dentro de un discurso mexicano que le asigna al vecino del Norte el rol del malo invencible, para quedar dentro del imaginario historietístico de superhéroes (Fernández L’Hoeste 2007).

Y aunque mi lectura de *Operación Bolívar* no se centró en los imaginarios de ‘lo’ mexicano o ‘lo’ norteamericano y la relación entre ambos, hay que constatar que la novela gráfica de Clément no evita todos los estereotipos posibles. Al contrario, a mi parecer no intenta evitarlos, sino los lleva al límite creando así un espacio tanto para la crítica como para la ironía. A diferencia de los otros cómics analizados por Campbell, *Operación Bolívar* no reduce su crítica a la dominación extranjera a la situación actual en el México de la década de 1990. Al incluir tanto a nivel textual como visual elementos históricos provenientes de las culturas judeocristiana europea e indígena azteca y maya, Clément abre la narración hacia un recorrido por la historia no sólo para re-contarla sino para re-significarla hacia una narración de un conflicto eterno. Desde el principio, relatado en la “Introducción [sic] al profano lector”, los oponentes pertenecen a dos mundos, y también desde el comienzo el invasor será el vencedor. De este modo, el ansia por dominar el mundo en la actualidad de la historieta, representada en la figura de John Smith, se convierte en solamente un episodio más dentro de la ‘tradición’ de dominaciones extranjeras cuyo origen es la conquista de América. Esto explica el lugar importante que ocupa la conquista tanto a nivel textual como visual.

Ahora bien, me parece que justamente esta re-lectura de la historia mexicana y/o latinoamericana basada en las consecuencias de la conquista de América encierra una dificultad en cuanto a la dicotomía construida. Porque aunque en la “Introducción [sic] al profano lector” se hable de “nuestros ancestros españoles” y de “nuestros ancestros indios”, insinuando así de que el sujeto de la narración pertenece a ambos mundos, a lo largo

de la historieta ese ‘nosotros’ se disuelve de tal manera que olvidamos su existencia (Clément 1999: 1). Nosotros como lectores acompañamos a un descendiente de los nahuales, un cazador de ángeles, en su recuperación de la conciencia y somos testigos de sus luchas contra los ángeles, que según la “Introducción [sic]” vinieron con los españoles. Por lo tanto, los que no están presente, son aquellos que puedan hablar de ‘sus’ ancestros españoles e indios al mismo tiempo. Por el otro lado, la lectura de *Operación Bolívar* es el descubrimiento de que nada es lo que parece ser. Leonel experimenta una transición del anti-héroe que siente aversión hacia lo que hace a un héroe que lucha por la vida de aquellos que antes mataba (y de los cuales vivía). Y también Román se cambia de policía judicial y torturador sin escrúpulos en luchador por los oprimidos, incluso muere por ellos. Y al final resulta que los adversarios no son los ángeles y que “los ángeles armados” de la “Introducción [sic]” se refiere a sólo un grupo: los arcángeles. Pero tampoco éstos forman un grupo homogéneo y cerrado, como demuestran el arcángel Miguel y su oponente Zofiel, quien le reveló a Leonel la existencia del Gringo, pero quien también desaparece durante la última batalla. El mundo que presenta Clément en *Operación Bolívar* es oscuro y lleno de intereses ocultos, y por debajo de él se encuentran las ruinas del pasado, mientras que el Popocatepetl domina la última escena.

Referencias bibliográficas

- ACOSTA, Rafael (2011): “*Operación Bolívar* y la conspiración en la hiperabundancia de la información”. En: *Revista Iberoamericana* LXXVII, 234, pp. 149-162.
- CAMPBELL, Bruce (2009): ¡Viva la historieta! *Mexican Comics, NAFTA, and the Politics of Globalization*. Jackson: University Press of Mississippi.
- CLÉMENT, Edgar (1999): *Operación Bolívar*. México, D.F.: Ediciones del Castor/Taller del Perro.
- EISNER, Will (2008): *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W. W. Norton.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor (2007): “De ángeles, narcos y libre comercio: *Operación Bolívar* de Edgar Clément”. En: *Cenizas. Revista narrativa/gráfica* 2, pp. 14-21.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard (2006 [1969]): *La guerra del fútbol y otros reportajes*. Madrid: Anagrama.
- STEIN, Daniel (ed.) (2013): *From Comic Strips to Graphic Novels*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- VIDAURRE ARENAS, Carmen V. (2000): “Una historieta mexicana”. En: *Sincronía*, s.n., <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/historieta.htm>> (5.2.2018).

La arqueología de lo post-social en el cómic de Lalo Alcaraz: *La Cucaracha* y *Migra Mouse: Political Cartoons on Immigration*

Juan Poblete

A través de su tira cómica *La Cucaracha* (reunida en un volumen con ese título en 2004 y continuada hasta hoy) y de sus cómics editoriales de amplia difusión en los medios escritos, muchos de ellos recogidos diez años antes en el volumen *Migra Mouse. Political Cartoons on Immigration* (1994), el artista gráfico latino-norteamericano Lalo Alcaraz¹ produjo una radiografía temprana de lo que hoy podemos llamar el momento post-social en la historia de las migraciones y poblaciones latinoamericanas a y en los Estados Unidos. De este modo puso en imágenes una tensa historia producida por una migración acelerada que ha llevado a los latinos de ser el 5 % de la población estadounidense en 1970 a ser en 2014 la primera minoría étnica del país con 54,1 millones o el 17 % de la población total del país del norte (Krogstad 2014: sin paginación). Por condición post-social entiendo aquella que resulta de la transformación del estado-benefactor, con el fin de su *ethos* de lo social como compromiso solidario administrado por el Estado, y su reemplazo por un Estado competitivo cuya racionalidad deriva de la versión neoliberal de la economía, y cuyo *ethos* en vez de socializar y distribuir el riesgo solidariamente, lo individualiza y privatiza. Esta transformación conecta de maneras nuevas y complejas a los estadounidenses y a los inmigrantes latinos y sus pares étnicos en el país, produciendo dinámicas de mutua dependencia y temor.

El neoliberalismo post-social, que afecta ahora a los migrantes en los Estados Unidos está en proceso de transformar la antigua separación espacial ‘extranacional’ del desarrollo y el subdesarrollo, entre un aquí del

1 Lalo Alcaraz es un periodista latino y dibujante de cómics. Desde 1992 dibuja cómics editoriales para el *LA Weekly* y cómics en español para el diario *La Opinión*, el periódico de habla española más antiguo de los Estados Unidos. Su obra ha sido publicada en *The New York Times*, *The Village Voice*, *Los Angeles Times*, *Variety*, *Hispanic Magazine*, *Latina magazine*, *La Jornada* de México, *BUNTE* (La versión alemana de *People magazine*). Véase <<http://laloalcaraz.com/>> (15.1.2018).

‘primer mundo’ y un allá tercermundista distantes, en una coexistencia ‘intranacional’ que, aunque profite económicamente de la misma desconsideración del trabajo racializado de los otros, ha internalizado intranacionalmente aquella jerarquizada geografía bipolar.

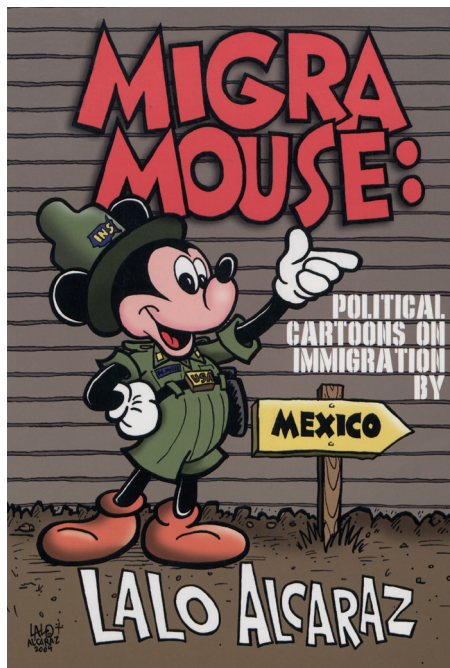


Ilustración 1: Portada de *Migra Mouse*.

Las fronteras se vuelven entonces internas al todo social (que ahora no puede ser calificado de ‘comunidad’ nacional sin que la idea sea matizada) y el temor y la desconfianza entre diferentes tipos de ciudadanos (otra expresión que habría que calificar) coexisten con la mutua dependencia. Esto ocurre en un macrocontexto político epocal en que el Estado, que en el capitalismo industrial había encontrado su forma de legitimación en la expansión universalizante de derechos sociales y bienestar, busca ahora otra forma de legitimación, y la encuentra no en la provisión de una módica seguridad en la forma de bienestar para ‘todos’ sus ciudadanos, sino en la provisión de seguridad policial y en la explotación política del miedo de ‘algunos’ ciudadanos hacia ‘los otros’ excluidos o semi-excluidos. Los inmi-

grantes, y especialmente los indocumentados se hallan así en la paradójica posición de proporcionar muchos de los servicios de bajo salario requeridos por la reestructuración económica de la producción y los servicios y, al mismo tiempo, de ser las víctimas y los destinatarios del resentimiento de las clases medias blancas amenazadas por el descenso social. Más ampliamente, y ahora afectando no sólo a los migrantes sino a los residentes latinos y a su descendencia, se ha producido además una distancia y tal vez un quiebre entre lo que podríamos llamar una generación gris o canosa (*grey generation*) que tiende a ser blanca y mayor y otra más joven y étnica que habría que llamar generación marrón o *brown generation* (Poblete 2015).

Los cómics de Alcaraz son entonces un agudo diagnóstico de las múltiples contradicciones y estrategias que esta nueva condición post-social del inmigrante latinoamericano en los Estados Unidos genera. Para ello, sostengo, exploran y explotan algunas de las posibilidades y mecanismos básicos del mejor humor. Quiero entonces proponer ahora, primero, en qué sentido los cómics de Alcaraz son un ejemplo del mejor humor y cuáles son sus formas de exploración de las contradicciones de lo social. Luego me ocuparé más de cerca de algunos de los mecanismos textuales que el humor de Alcaraz usa para contrarrestar la maquinaria estadounidense para la representación del otro latino.

De acuerdo a John Morreall en *The Philosophy of Laughter and Humor* (1987) hay tres tipos diferentes de teorías del humor según cual sea el mecanismo humorístico central que explotan: superioridad, descarga o incongruencia. Las teorías basadas en la superioridad (incluyendo las de Platón, Aristóteles y Hobbes), explican, según Simon Critchley, una forma básica del humor, especialmente del humor étnico:

Humor is a form of cultural insider-knowledge, and might, indeed, be said to function like a linguistic defence mechanism. Its ostensive untranslatability endows native speakers with a palpable sense of their cultural distinctiveness or even superiority (Critchley 2002: 88-89).

En este sentido, el humor funciona como un “código secreto”, compartido por todos quienes pertenecen a un mismo *ethnos*, y produce un *ethos* comunitario basado en la superioridad. Esta se expresa de dos maneras: primero, los extranjeros no comparten ‘nuestro’ sentido del humor o simplemente carecen de un sentido del humor. En segundo lugar, los extranjeros son divertidos y vale la pena reírse de ellos.

Las teorías fundadas en la liberación o descarga se originan en el siglo XIX y encuentran su expresión más acabada en Freud para quien el humor es una forma económica de descargar energías usadas normalmente en la represión.

El tercer y último tipo de teoría del humor que Morreall distingue corresponde a las hipótesis basadas en la incongruencia. En este caso (que incluye a Kant, Schopenhauer y Kierkegaard) el humor es el resultado de la incongruencia entre nuestra estructura de expectativas sobre una cierta situación y el colofón de un chiste que nos sorprende. Esta decepción cognitiva, esto que Kant llamó “evaporación de la expectativa en la nada” (cit. por Critchley 2002: 5) es la base del acercamiento filosófico de Critchley al humor, acercamiento que también combina aspectos de los otros dos tipos de teorías.

Para Critchley antes de que ocurra la incongruencia y como condición necesaria para que tal efecto acontezca, debe haber una congruencia entre la estructura del chiste y las presuposiciones culturales de una sociedad determinada. Esto es lo que llama un *sensus communis*. Aunque dicho sentido común es finalmente afirmado en el humor racista o xenófobo, es también cuestionado tanto por el residuo de conciencia acerca de nuestro propio racismo que el chiste produce como por un cierto distanciamiento crítico inevitable respecto a nuestra compartida cotidianidad. En el mejor humor, propone Critchley, el sujeto no se ríe de los otros sino de sí mismo y el resultado no es sólo el placer sino una conciencia crítica sobre la contingencia de su propia circunstancia. El humor produce así no sólo una confirmación de nuestra pertenencia a un grupo social, sino una *epoché*, un colocar entre paréntesis la creencia naturalizada en dichas presuposiciones. De este modo, aunque Critchley reconoce que una parte significativa del humor más común es, de hecho, reaccionario, propone una contra-hipótesis para explicar la auto-burla y la desfamiliarización que según él definen al mejor humor:

[...] first that the tiny explosions of humour that we call jokes return us to a common, familiar domain of shared life-world practices, the background meanings implicit in a culture. [...] However, second, I want to claim that humour also indicates, or maybe just adumbrates, how those practices might be transformed or perfected, how things might be otherwise (Critchley 2002: 90).

Este distanciamiento crítico respecto a lo conocido y esperado es lo que Critchley llama la capacidad del mejor humor “to project another possible

sensus communis, namely a *dissensus communis* distinct from the dominant common sense” (Critchley 2002: 90).

La proyección o incluso la posible imaginación de una comunidad basada en la diferencia y en el diálogo intercultural, incluyendo la capacidad de reírse no sólo del otro sino de uno mismo, es precisamente lo que el humor gráfico de Lalo Alcaraz desarrolla. Para hacerlo explora tanto las formas ideológicas de la superioridad y las formas a menudo sospechosas de la liberación de los tabúes, cuanto los mecanismos que destacan la incongruencia de aquello que, sin embargo, se da por sentado. En este proceso, el humor de Alcaraz se integra a la mejor cultura latina en los Estados Unidos que obliga potencialmente a la cultura nacional estadounidense (pero también a la cultura latinoamericana) a enfrentar, en tiempos de globalización cultural y de la cultura de la globalización, su carácter de formación cultural heterogénea y por lo tanto, a aceptar la inevitabilidad de la traducción cultural y lingüística como uno de sus elementos constitutivos. En Alcaraz, el chiste es, precisamente, el mecanismo o discurso que apunta a la necesidad de dicha traducción. Además, en tanto parte de esta cultura latina, la obra de Alcaraz se esfuerza por transformar la lectura multicultural monolingüe y en rigor monocultural estadounidense o nacional, en un verdadero encuentro intercultural. Es decir, en una zona de contacto donde los resultados no hayan sido limitados a la traducción o asimilación uniformante de la diferencia o a su exotización puramente comercial, sino que, a través del espacio de análisis social creado por el humor, permanezcan abiertos al cambio y a la verdadera experiencia de y en la otredad en un contexto globalizado. Contrariamente a cierta cultura latina aun dominante en los Estados Unidos, sus mejores exponentes quieren problematizar activamente todo esfuerzo por reducir la complejidad de la experiencia latina a los clichés de una economía textual especializada en la domesticación de la alteridad étnica.

En *Brown Tide Rising: Metaphors of Latinos in Contemporary American Public Discourse* (2002), Otto Santa Ana nos recuerda el poder del discurso para constituir y definir lo real. Santa Ana usa la ciencia de la cognición y, en particular, la teoría cognitiva de la metáfora desarrollada por George Lakoff y otros, para sostener que “la metáfora es el ladrillo básico con el cual la gente construye su comprensión del mundo social” (Santa Ana 2002: XVI).² Por lo tanto, el estudio de las metáforas usadas en los años

2 Todas las traducciones de textos en inglés son mías.

sesenta y noventa del siglo pasado para referirse a los latinos dejan en evidencia el impacto diferencial de dos maneras de metaforizar el racismo. A través de estos dos sistemas metafóricos “el concepto que de los latinos tenía el público [norteamericano] fue edificado, reforzado y articulado” (Santa Ana 2002: XVI). De este modo “la metáfora, según se manifiesta en el discurso público, puede ser estudiada como la unidad principal de la expresión hegemónica” (Santa Ana 2002: 9). Según Santa Ana si la metáfora dominante para referirse a los latinos en los años sesenta fue la del Gigante Dormido (“Sleeping Giant”), durante los años ochenta y noventa del siglo pasado dicha imagen fue la de “creciente marea de color” (“brown tide rising”). La imagen de “las peligrosas aguas” sirvió para deshumanizar a los latinos y para desplegar otras dos importantes metáforas que organizan el discurso público estadounidense sobre los latinos: la nación como cuerpo y la nación como casa. La casa es amenazada por las aguas, el cuerpo puede ser infectado por los agentes externos y sus enfermedades. Estos dos entendimientos preconceptuales de la nación producen una organización orgánica e individualista de los saberes cotidianos que privatiza el espacio semántico de la nación. Esto ocurre en un momento histórico en que tanto los individuos como las casas estadounidenses están más conectadas y son más dependientes que nunca antes de los flujos globales de poblaciones, comunicaciones y mercancías. De este modo, los latinos son constituidos por una serie de definiciones metafóricas que fijan los límites de sus identidades sociales:

1. Los inmigrantes tienen menos valor humano que los ciudadanos.
2. Los ciudadanos son definidos no en términos legales sino culturales de la siguiente manera:
 - a) son hablantes monolingües del inglés,
 - b) tienen una orientación cultural anglo-americana,
 - c) consienten tácitamente a la jerarquía racial norteamericana.
3. Los latinos son inmigrantes (Santa Ana 2002: 285).

Lo que Santa Ana nos recuerda —que es necesario permanecer vigilantes y prestar cuidadosa atención al lenguaje dominante en el periodismo, el cabildero político y la opinión pública cuando se trata de la representación estadounidense de los latinos— define una de las dos vertientes principales del activismo artístico de Alcaraz. En esta faceta, el humorista latino se dedica sistemáticamente a deconstruir el discurso dominante en todas sus contra-

dicciones y xenofobias. La otra vertiente de la obra de Alcaraz entiende que si las representaciones dominantes tienen ese poder casi invisible de definir y producir la realidad social, es necesario no sólo analizarlas y deconstruirlas sino también generar una batería de contra-representaciones que vayan de la apropiación transformadora al ejercicio más pleno de la creatividad liberadora en el cómic humorístico. Éste con frecuencia implica también la capacidad de reírse de uno mismo.

En *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad* (1997), Frances Aparicio y Susana Chávez-Silverman proponen dos conceptos útiles para pasar al análisis de Alcaraz. Las tropicalizaciones implican “el uso de tropos, la asignación a un espacio, geografía, grupo o nación de un conjunto de características, imágenes y valores” (Aparicio/Chávez-Silverman 1997: 8).³ En lo que concierne a América Latina las tropicalizaciones hegemónicas, dicen Aparicio y Chávez-Silverman, reproducen y producen una “idea mítica de latinidad basada en proyecciones Anglos (o dominantes) del miedo” (Aparicio/Chávez-Silverman 1997: 8).

El segundo concepto útil para efectos de este ensayo es el grupo de variantes que las autoras identifican en su esfuerzo por introducir un dinamismo multilateral y evitar el binarismo estático propio del modelo orientalista de Edward Said y la representación del “otro”. En concreto se refieren a tres variantes importantes. Primero la idea de “tropicalizar desde” (Aparicio/Chávez-Silverman 1997: 11) adentro o afuera del objeto de estudio; en segundo lugar, la idea de “autotropicalización estratégica” en donde la resistencia se junta con la resemantización de los códigos dominantes (Aparicio/Chávez-Silverman 1997: 12; Aparicio 1997: 199) y, finalmente, el peligro lógico de esta última: la “autotropicalización acrítica” o fallida en donde el esfuerzo de re-apropiación fracasa en una recepción que confirma los prejuicios culturales del lector o espectador y agrava o promueve los estereotipos que afectan la representación de los latinos y latinoamericanos en los Estados Unidos (Aparicio/Chávez-Silverman 1997: 11). Con esta batería de conceptos es posible ahora pasar a analizar algunos aspectos salientes de la obra de Lalo Alcaraz.

3 “A diferencia de la unidireccionalidad implícita en la teoría de [Edward] Said sobre el orientalismo en la cual el mundo árabe es representado por la mirada europea dominante, construido exclusivamente por discursos europeos (y por lo tanto privado de ‘agencia’ respecto a su propia historia e identidad cultural colectiva), el marco conceptual de las tropicalizaciones [...] nos permite incluir, como señala Silvia Spitta acerca de la transculturación, ‘las dinámicas de la colonia desde el punto de vista de los colonizados’” (Aparicio/Chávez-Silverman 1997: 2).

Para realizar este trabajo semiótico doble sobre, primero, los códigos de la cultura dominante en su representación hegemónica de los latinos y, luego, las formas de autorepresentación de la comunidad latina, incluyendo las representaciones de las relaciones entre ambos grupos, Alcaraz despliega, como era de esperarse, una aguda conciencia sobre los códigos y las formas mismas de la representación social. El cómic de Alcaraz usa dos dispositivos básicos: primero, leyendo y, luego, transformando al teórico caribeño Frantz Fanon, hace explícito y da su versión del drama psicosocial del colonizado. Eddie, uno de los dos personajes centrales de *La Cucaracha* y el *alter ego* de su autor, es un joven latino (mexicano-americano para ser más preciso) que dibuja cómics. Eddie tiene a su vez un *alter ego*, Cuco Rocha, que el mismo creó una noche inspirada (“Late one night, yet another comic [sic] strip is born”, Alcaraz 2004: 7). Este doble juego de otros que habitan al sujeto, resulta en un sujeto étnico dividido, pero, tal vez por ello mismo, altamente autoconsciente.

La división tiene en este caso dos partes: por un lado está Cuco Rocha que es, como él mismo dice al saltar de la página a la vida de Eddie, su “otro yo” políticamente radicalizado pero también aquello que resulta reprimido por la vida cotidiana de Eddie en los Estados Unidos:

Just tell them the truth. I am your radically political alter-ego. A cockroach, a traditional literary figure in Mexican pop culture meant to evoke the masses, the people, **La Raza!** A creature constantly crushed –in futility– by **the Man!!** (Alcaraz 2004: 7; destacado en el original).

Se trata entonces de una doble valencia. La latinidad racializada o ‘brownness’ de Cuco Rocha es, simultáneamente, el conjunto de aspiraciones políticas del pueblo latinoamericano en el país del norte y aquello que es reprimido en la vida cotidiana “by the [White] Man”. Un impulso liberador y también el lugar en donde el sujeto étnico internaliza la percepción que de él o ella tiene el “otro” dominante. En tanto ambivalente, esta doble percepción, reafirma a veces al sujeto latino en su integridad y, al mismo tiempo, otras veces, lo subvierte desde adentro. En ese espacio intermedio y, por definición, interétnico se puede producir un humor que mira con la misma frecuencia hacia el adentro intraétnico (el “yo”) y hacia el afuera extraétnico (el “otro”).

El segundo dispositivo básico del cómic de Alcaraz es metalingüístico: es el frecuente elegir de la representación misma como el escenario material en que se desenvuelve su humor. Así, el recién aparecido Cuco le dice

a Eddie: “As your alter ego it’s my duty to explain that I’ve leapt off the page and right into your boring life”. A lo cual Eddie responde: “What a cheap story device!” (Alcaraz 2004: 7). Este dispositivo que presta directa atención a la materialidad misma de la representación semiótica, es aquí metalingüístico en al menos tres sentidos. Por una parte, el cómic refiere a sus propios elementos constitutivos: personajes, recursos narrativos, humor. Por otra, el metacomentario (“What a cheap story device!”) critica ese recurso desde el punto de vista exterior de un observador o lector imparcial. Finalmente, y como sugiere Cuco: “Eddie you are Latino, right? Just say it’s ‘Magical Realism...’” (Alcaraz 2004: 7) esos mecanismos y recursos narrativos ocurren siempre en contextos socioculturales que los hacen formar parte de discursos más comprensivos (en este caso, el discurso norteamericano sobre el *boom* de la literatura latinoamericana) que a su vez se insertan en percepciones dominantes y reductoras de la cultura del otro latino-americano (la recepción estadounidense del citado *boom* y de la literatura latinoamericana posterior al *boom* que ha privilegiado como elemento definidor el realismo mágico *qua* forma por sobre otros temas como la pulsión revolucionaria, por citar sólo uno de ellos). Un cuarto y tal vez último sentido metalingüístico en este ejemplo es la ya obvia y directa referencia a la situación del lector real y su relación con el cómic que lee. Como Cuco, el lector resulta atrapado por una máquina semiótica que lo transforma en un efecto discursivo o, para ser más claros, le recuerda que una parte importante de su existencia social está determinada por esta combinatoria discursiva. Una malla de sentido que afecta tanto al lector blanco como al latino.

Los dos mecanismos centrales de la representación de los latinos en los medios de comunicación masiva, especialmente la televisión, son la exclusión y la reducción estereotipante. En el primer caso se trata de un déficit de representación, en el segundo de un exceso o *surplus*. Comentando los nombres de las cuatro cadenas televisivas dominantes, Cuco reimagina y traduce sus siglas del siguiente modo:

ABC (American Broadcasting Company) pasa a ser
“Anything But Color”

CBS (Columbia Broadcasting Service) pasa a ser
“Can’t Beat Segregation”

NBC (National Broadcasting Company) pasa a ser
 “No Brown Characters”

FOX (que es sólo un nombre, no una sigla) pasa a ser
 “Full On Xclusion” (Alcaraz 2004: 20).

Cuco Rocha, que ha enviado un proyecto de programa de TV o piloto a una compañía productora recibe la siguiente respuesta: “Dear Mr. Rocha: Regarding your reality TV show idea, the Latino subjects in your video are not in gangs, aren’t ilegal immigrants and they don’t have heavy accents. Perhaps you have us confused with the Sci-Fi channel” (Alcaraz 2004: 115). El humor proviene aquí del desenmascaramiento discursivo de los clichés que, sin embargo, a menudo organizan las relaciones o contactos entre los latinos y sus otros, entre los estadounidenses blancos y sus otros de color. Los únicos latinos representables por esta maquinaria semiótica dominante son aquellos que reproducen personajes étnicos inmediata y estereotípicamente narrativizables. El pandillero, el inmigrante ilegal o reciente producen con facilidad un rendimiento textual limitado, pero seguro, rápido y estable en el discurso hegemónico. Hacen su trabajo semiótico de la manera más económica y se prestan, sin resistencia, a su explotación. En otro momento y volviendo a la carga, Cuco se queja nuevamente: “Why do they call them reality shows? They never have Latinos on them! They should be called ‘Unreality Shows’” (Alcaraz 2004: 20).

Junto a la exclusión o déficit representativo abundan también los mecanismos de representación controlada o lo que podríamos llamar un multiculturalismo superficial y dominante que convive con los estereotipos directamente racistas. En una tira del 16 de octubre de 2013, Eddie y Cuco Rocha lo resumen bien hablando de la celebración del mes de la Latinidad o Latino Heritage Month: “¿Qué ocurre cuando se acaba? ¿Ya no podemos celebrar nuestra herencia latina?”, pregunta alarmado Eddie. Cuco responde, siempre sarcásticamente: “Todo el país se transforma en Arizona”.⁴ Es decir, cuando se termina el momento de celebración multicultural en la inclusión puramente simbólica, se reinicia el momento de inclusión *qua*

4 <<http://www.gocomics.com>>, tira del 16 de octubre de 2013 (última consulta: 17.9.2014).

exclusión relativa que caracteriza al estado de Arizona y potencialmente al país en el momento post-social.⁵

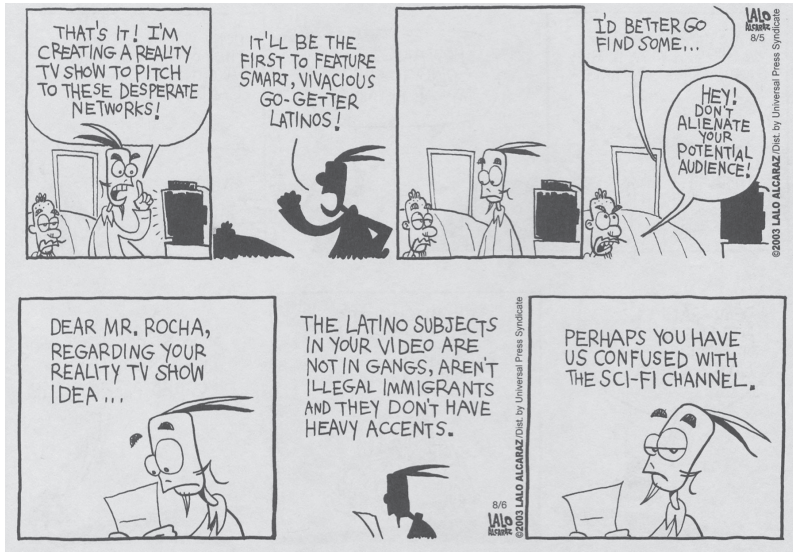


Ilustración 2: Cuco Rocha recibe la respuesta a su proyecto de programa de TV, de *La Cucaracha*, p. 115.

Ya en los años de Clinton, Alcaraz había aludido mordaz y concisamente a los límites ideológicos de ese multiculturalismo acrítico y superficial, pero extraordinariamente eficaz, precisamente por su propia ceguera liberal: mientras Uncle Sam lee en el periódico sobre el genocidio étnico en Bosnia y comenta: “¿Por qué la gente no respeta la cultura de los otros?”, Cuco Rocha asiente en español: “¡Sí, verdad!” Uncle Sam responde airado: “Hey! English Only!” (Alcaraz 1994: 20). Alcaraz revelaba así la naturaleza exclusiva y reducidamente “cultural” de un multiculturalismo del reconocimiento limitado que sólo puede admitir la diferencia, si logra neutrali-

5 En los últimos años Arizona se ha caracterizado por su creciente y ultraconservadora radicalización contra los latinos legales e indocumentados en el estado. Dos ejemplos de ello son las medidas policiales del *sheriff* Joe Arpaio en el encarcelamiento de indocumentados y la ley estatal SB 1070 que en el esfuerzo por combatir la inmigración ilegal terminaba estigmatizando y acosando a todos los latinos.

zarla y asimilarla completamente. Develaba, de este modo, las operaciones ideológicas de un multiculturalismo liviano y domesticador.

La representación dominante de los latinos los reduce, entonces, a una serie de estereotipos que quieren controlar semióticamente la proliferación de la alteridad étnica que es percibida como una amenaza en una mezcla de miedo, ansiedad y mutua dependencia que es el cóctel de afectos que define para mí la condición post-social. El afecto que media esta distancia es el miedo mutuo. En una viñeta brillante de 1994 Alcaraz nos permite ver hoy hasta qué punto la propagación y explotación de la histeria anti-inmigrante basada en el miedo es no sólo un discurso de alto rendimiento político y larga efectividad para los conservadores y ultraconservadores norteamericanos, sino también uno de los mecanismos básicos que han afectado por más de dos décadas las representaciones de lo latino en el país y regulado el contacto entre esta población y la mayoría blanca. En dicha viñeta un político conservador muestra un insecticida llamado no “Raid” como el que compramos en el supermercado, sino “FRaid”. Este nuevo producto que elimina molestas plagas tiene, por un lado, larga duración y rendimiento político (“keeps on working for up to two elections”); y, por otro, como indica el neologismo que le da nombre, se basa en una potente combinación de un impulso tanático con el miedo visceral: “FRaid”. El producto es tan efectivo que “nueve de cada diez políticos racistas lo prefieren” (Alcaraz 1994: 71).

Del mismo modo, en otra viñeta de la misma época, esta vez de 1995, una acomodada pareja blanca de delegados políticos a la convención del Partido Republicano en San Diego se pregunta –descansando a la vera de la piscina del hotel– a qué hora será la reunión de delegados contra la inmigración mientras alrededor de ellos, sin que lo noten superficialmente, pero sabiéndolo muy bien en el fondo, el mesero, la camarera y el jardinero, todos latinos, hacen su trabajo para permitirle a la pareja su placentera estancia. Como muchas otras creaciones de Alcaraz, esta viñeta condensa muy bien esa mezcla extraña pero frecuente y crucial de dependencia y miedo recíprocos que está en la base de la condición post-social estadounidense. Una condición que empezaba a asomar con fuerza hace ya veinte años y que sigue haciendo hoy su efectivo trabajo biopolítico de regulación del contacto interétnico.



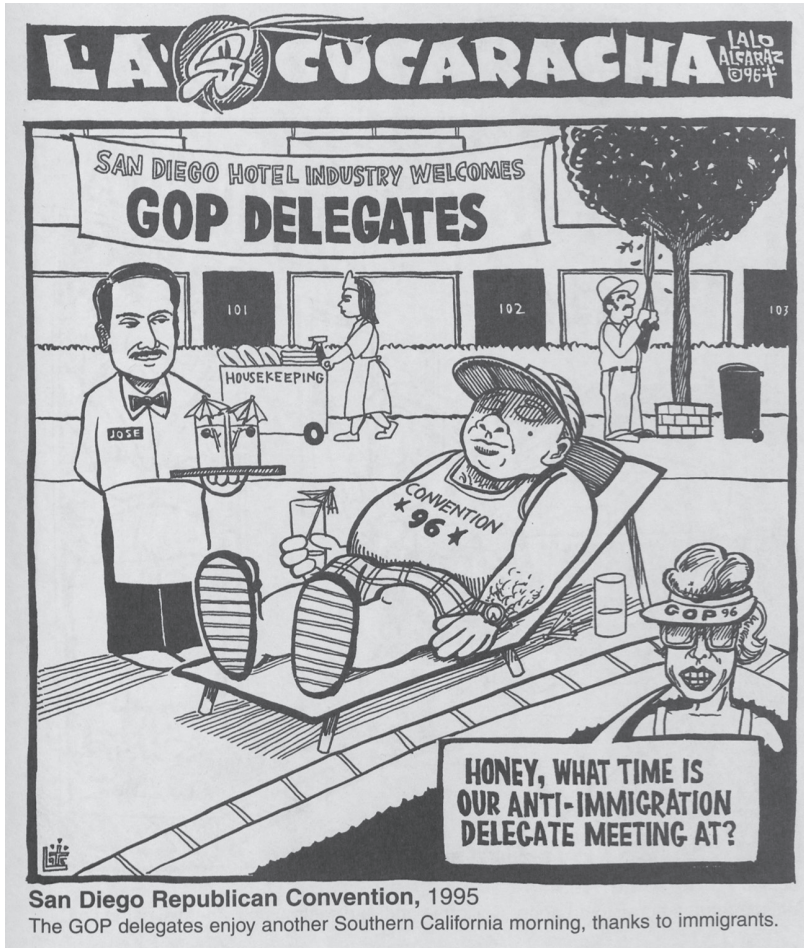
Ilustración 3: Crítica al multiculturalismo superficial, de *Migra Mouse*, p. 49.



FRAID, Anti-Immigrant Border Spray, 1994

I was inspired to do this cartoon after reading about a nascent “Border Enforcement Technologies” research program at a Northern California State University. The program was an attempt to get federal research dollars for creating technologies that might deter unauthorized border crossing, but I felt the results sounded literally like a “Roach Motel” for immigrants. One project was a powder developed to stick to “illegals” as they scampered across the kitchen floor—I mean, the U.S./Mexico border. The powder somehow then lit up the culprit to Border Patrol detection devices.

On another note, I made posters of this toon, and was chastised by an angry Chicano concertgoer who said I shouldn’t use the word “spick.” I explained to this big, tough homie that I wasn’t saying this word, this racist politician was . . . He pondered this and said, “Well, in that case, I salute you, homes!”



San Diego Republican Convention, 1995

The GOP delegates enjoy another Southern California morning, thanks to immigrants.

Ilustración 5: Co-dependencia y miedo recíproco en la condición post-social en los EE.UU., de Migra Mouse, p. 45.

El odio o el desprecio xenofóbico se intensifican cuando, como ocurre en la condición post-social, resultan combinados con la oscura certeza o la emergente evidencia de que los latinos hacen buena parte del trabajo más duro: desde las labores más físicas a las más peligrosas, incluyendo el trabajo afectivo de cuidar los niños o mantener las familias. La intensificación resulta entonces del descubrimiento de una disonancia cognitiva y afectiva

que hace que aquello que se siente ideológicamente más externo, ajeno y amenazante resulte en la vida cotidiana de todos los estadounidenses (incluyendo los que sostienen posiciones militantemente anti-inmigratorias) tan interno, íntimo y crucial para la producción y reproducción de esa cotidianeidad y familiaridad. Estos trabajos realizados por los inmigrantes y sus descendientes se extienden —de manera sólo superficialmente sorpresiva— a otras labores consideradas decisivas para la producción de la vida en los Estados Unidos, incluyendo el servicio militar. En una tira reproducida en *La Cucaracha*, Cuco y Eddie observan el eslogan (“An Army of Juan”) que preside la fachada de una Agencia Militar de Reclutamiento, mientras se preguntan si al ejército se les estarán acabando los latinos pobres y deseosos de ser reclutados que han constituido una de las poblaciones de mayor crecimiento en dicha organización en las últimas dos décadas (Alcaraz 2004: 32).

En 1997, una viñeta de *Migra Mouse* observaba con claridad devastadora que, contrariamente al prejuicio racista que culpa a los inmigrantes de la decadencia del sueño estadounidense y la falta de trabajos bien remunerados, la verdadera manera en que los inmigrantes podrían arruinar la vida de los norteamericanos sería desapareciendo o renunciando a hacer todos los trabajos mal pagados pero claves para el desarrollo de la nueva cotidianidad post-social (Alcaraz 1997: 91).⁶

En una tira más reciente, del 21 de octubre de 2013, Alcaraz vuelve a la carga y casi diez años después de la publicación de su libro *La Cucaracha* habla críticamente de la política estadounidense en la era de la oposición republicana a Barack Obama y de la paralización de la labor legislativa del Congreso. De modo muy característico lo hace usando la figura del inmigrante ilegal: el primo Memo, que es uno de ellos, fue recogido en el estacionamiento de una gran tienda por una camioneta y ahora trabaja haciendo una de esas labores “Americans refuse to do”: “Call me congressman”.⁷ O para demostrar irónicamente los grados de continuidad que incluso el cambio positivo puede esconder: Eddie, Cuco y el mismo primo Memo observan que los inmigrantes indocumentados pueden obtener licencias de conducir por primera vez en veinte años (se refieren en este caso a la histórica decisión del estado de California de crear una licencia de conducir para los indocumentados en un estado y un país en donde la

6 Esta es precisamente la premisa del filme *Un día sin mexicanos* (véase Poblete 2006).

7 <www.gocomics.com>, tira del 21 de octubre de 2013 (última consulta: 17.9.2014).

licencia de conducir es el documento estándar para probar la identidad). Memo, cerrando provisoriamente un ciclo que Alcaraz había comenzado al menos en 1992 comenta con sarcasmo: “voy a tener que mencionar esto en mi trabajo de estacionador de autos” (“I’ll have to mention this at my valet parking job”).⁸ Con más concisión pero con la misma efectividad para desarmar los ideologemas dominantes Memo dice en el Día del Trabajo estadounidense: “Es difícil robar los trabajos que nadie quiere hacer”.⁹

El trabajo deconstructivo sobre las formas dominantes de metaforización discursiva o tropicalización de los latinos es, como ya señalé, sólo una vertiente del trabajo cultural que el cómic activista de Alcaraz realiza. La otra tiene que ver con la capacidad de producir autotropicalizaciones críticas, es decir, involucra el estar dispuesto a realizar dos operaciones claves: por un lado, descubrir y desarmar las formas en que las modalizaciones discursivas dominantes penetran en el propio discurso identitario latino; por otro, ser capaz de reírse de uno mismo.

Cambiando la dirección de la mirada dominante hacia la dominada, Alcaraz nos recuerda que en parte el racismo es una herida autoinflingida y no la exclusividad de los sectores dominantes: “Why Chicanos shouldn’t say wetback”, una tira de 1994 con dos viñetas, muestra en la primera de ellas a un par de chicanos llamando despectivamente mojado o “wetback” a un hombre que parece mexicano por su vestido y sombrero, mientras en la segunda viñeta el par de chicanos más el supuesto mexicano son observados a distancia por Uncle Sam que exclama airado: “¡Por Dios, cuántos mojados juntos!” (Alcaraz 1994: 82).

En una serie extendida de tiras en *La Cucaracha*, Eddie y Verónica (una profesora latina y feminista) y su prima Dolores que aspira a ser actriz de Hollywood, intercambian comentarios y observaciones sobre las formas estereotípicas de tropicalización de los actores latinos en Hollywood pero, también, sobre las formas acrílicas de autotropicalización y, a veces, tropicalización estratégica que dicho contexto produce. En una de esas tiras, Verónica dice: “como se supone que las rubias se van a extinguir para el año 2028 se ha creado un refugio ecológico para protegerlas.” “¿Dónde?”, pregunta Eddie: “en la televisión en español en los Estados Unidos” (Alcaraz 2004: 26). Con ello se refieren a lo que América Rodríguez, estudiando la historia de los medios de comunicación en español en el país, ha llamado

8 <www.gocomics.com>, tira del 30 de septiembre de 2013 (última consulta: 17.9.2014).

9 <www.gocomics.com>, tira del 2 de septiembre de 2013 (última consulta: 17.9.2014).

“tensiones intraétnicas del proyecto o identidad panétnica Latina” (Rodríguez 1999: 77-84). En otra tira, Verónica y Dolores, las dos primas latinas, se juntan en un café para conversar después de mucho tiempo sin verse. Dolores dice que estaba un poco asustada porque el barrio del café es “tan latino”. Verónica le recuerda que ella (Dolores) creció en ese barrio y que, llamándose Dolores Sánchez, es tan latina como el vecindario. Dolores responde: “por favor, llámame Dolly St James que es mi pseudónimo artístico” (Alcaraz 2004: 94). En la culminación de esta serie, de acento fuertemente metadiscursivo, Dolores comenta en otra tira que si quisiera probar suerte postulando a roles como latina tendría que: volver a teñirse el pelo a su negro original, deshacerse de las lentillas azules y dejar de evitar el sol para no oscurecer su piel. Y termina exclamando: “Es difícil ser Latina, ¿como lo haces tú?”. A lo cual la siempre mordaz Verónica responde: “Me despierto y me pongo el sombrero despacio y en cada pierna, como todo el mundo” (Alcaraz 2004: 94). En la reciente serie de *La Cucaracha* “Las profecías no mentirosas de los mayas para el 2013” se anuncia que la CIA desarrollará una nueva tecnología para producir invisibilidad basada en el ADN de los actores latinos en Hollywood: “The CIA will develop new invisibility technology by using DNA from latino actors in Hollywood”.¹⁰ Se reconoce así la dificultad fundamental que la formación de la identidad social del subalterno presenta cuando es permanentemente devaluada por la cultura dominante: Eddie responde al teléfono y luego de escuchar el mensaje dice: “Alguien me acaba de robar la identidad [electrónicamente]”. Cuco responde: “quién llamaba, la policía?”. “No”, dice Eddie, “era el ladrón que me rogaba que aceptara de vuelta mi identidad” (Alcaraz 2004: 55).

Para demostrar tal vez qué poco han cambiado las cosas en los últimos veinte años y cuán potente es la maquinaria ideológica de la asimilación dominante, otra tira reciente del 20 de febrero de 2013 muestra las correcciones republicanas a una propuesta de reforma inmigratoria: el camino a la ciudadanía (“path to citizenship”) en dicha propuesta incluye el artículo 12 que dice: “Usted promete discriminar contra la siguiente ola de inmigrantes”. Nos recuerda así que si las ya centenarias poblaciones chicanas de los Estados Unidos han sido y continúan siendo el objeto de múltiples formas de discriminación racial en lo que Tellez y Ortiz llaman *Generations of Exclusion* (2008), ellas mismas son, con frecuencia,

10 <www.gocomics.com>, tira del 13 de enero de 2013 (última consulta: 17.9.2014).

los sujetos activos de discriminación contra sus pares étnicos inmigrantes (Tellez/Ortiz 2008: 257).

Otras veces, en lo que Aparicio y Chávez-Silverman llamarían tropicalizaciones estratégicas, la percepción estereotipada del otro por el otro puede ser movilizada estratégicamente para el propio beneficio o para reconocer nuestras propias faltas y reírnos de nosotros mismos. Así cuando Verónica le recuerda a Dolores, quien acaba de pedirle a su prima que la llame Dolly St James, que hoy hay una audición en televisión para actrices de “tipo latino”, Dolores responde muy rápido que su nombre es “Dolores Rosario María Conchita Alonso González Sánchez” (Alcaraz 2004: 94). En otra tira similar, Verónica le pregunta a Eddie a donde va tan apurado. “Voy atrasado a mi seminario latino sobre administración del tiempo” (“I’m late for my Latino time management seminar!”) (Alcaraz 2004: 47). Hacer estas concesiones necesarias, reírse de uno mismo permite por supuesto reírse del y con el otro dominante de maneras más efectivas y hasta ácidas.

En una serie de tiras recientes, Cuco Rocha ha decidido escribir un manual: “La Cucaracha: Latino Employee Diversity and Sensitivity Manual”. En él anota: “Recuerde no toda la gente [latinos] comen burritos” y luego agrega: “pero están locos si no lo hacen”.¹¹ En otra, el fantástico y lacónico vendedor de tacos —uno de los personajes recurrentes y más divertidos de la serie *La Cucaracha*— coloca un cartel al lado de su carrito para anunciar sus tacos callejeros. El letrero dice: “México es ahora el país más obeso del mundo.... Descubra su secreto...”.¹²

Conclusión

De acuerdo a Arjun Appadurai, las minorías étnicas tienen un efecto deconstructivo sobre la supuestas purezas de los Estados-naciones y son un recordatorio permanente de su injusticia. Dichas minorías afectan la nitidez de las taxonomías sociales, “difuminan los límites entre ‘nosotros’ y ‘ellos’, aquí y allá, dentro y afuera, sano y enfermo, leal y desleal, necesario pero no bien recibido (“unwelcome”)” (Appadurai 2006: 44; mi traducción).

11 <www.gocomics.com>, tira del 23 de julio de 2013 (última consulta: 17.9.2014).

12 <www.gocomics.com>, tira del 3 de agosto de 2013 (última consulta: 17.9.2014).

Es precisamente esta última característica la que más importa en nuestro contexto. Appadurai nos ayuda a reconocer que los inmigrantes latinos funcionan como un paradojal recordatorio de la inevitable condición global de la vida estadounidense en la época del capitalismo post-industrial y la reestructuración neoliberal (es decir, en el momento que he llamado aquí post-social). Es esta capacidad del migrante de dar cuerpo tanto a la ansiedad que resulta de la confirmación de la naturaleza global del presente nacional (los inmigrantes son necesarios para muchos aspectos de las vidas norteamericanas) como a la resultante incertidumbre sobre el estado y futuro de dicha vida nacional (los inmigrantes no son bienvenidos, deben ser expulsados) lo que les hace ser un elemento clave en la vida psíquica nacional. Atacar la globalización será siempre difícil por la naturaleza abstracta del objeto odiado. El inmigrante proporciona, en cambio, un representante físicamente disponible de y para dichas ansiedades y afectos políticos. Appadurai denomina a las posiciones políticas así creadas identidades predatorias en la medida en que, concentrando sus energías en una población minoritaria que debe ser destruida o expulsada, ellas surgen de y ejemplifican un miedo o ansiedad frente a la incompletud: “un déficit intolerable en la pureza del todo nacional” (Appadurai 2006: 53, traducción del autor). Los inmigrantes latinos han sido, como muestra la brillante producción gráfica de Lalo Alcaraz, el objeto de dichas identidades predatorias y de sus discursos en los últimos veinte años. Dicha obra demuestra también que los latinos y sus artistas han respondido a esas y otras tropicalizaciones dominantes con una amplia batería de auto y contra tropicalizaciones, transformando, desarmando y contrarrestando dichos discursos y en ese proceso reclamando y construyendo su lugar en el espacio nacional y, especialmente, su derecho a reírse de sí mismos y de y con los otros.

Referencias bibliográficas

- ALCARAZ, Lalo (1994): *Migra Mouse. Political Cartoons on Immigration*. New York: RDV Books.
- (2004): *La Cucaracha*. Kansas City: Andrew McMeel Publishing.
- APARICIO, Frances R. (1997): “On Subversive Signifiers: Tropicalizing Language in the United States”, en: Aparicio, Frances R. /Chávez-Silverman, Susana: *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover/London: Dartmouth College, pp.194-212.
- APARICIO, Frances R./CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana (1997): *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover/London: Dartmouth College.
- APPADURAI, Arjun (2006): *Fear of Small Numbers. An Essay on the Geography of Anger*. Durham: Duke University Press.
- CRITCHLEY, Simon (2002): *On Humour*. London: Routledge.
- KROGSTAD, Jens Manuel (2014): “11 Facts for National Hispanic Heritage Month”. En el sitio del Pew Research Center, <<http://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/09/16/11-facts-for-national-hispanic-heritage-month/>> (17.09.14).
- MORREALL, John (ed.) (1987): *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: State University of New York.
- POBLETE, Juan (2006): “U.S. Latino Studies in a Global Context: Social Imagination and the Production of In/visibility”. En: *Work and Days* 47/48, 24, 1-2, pp. 243-265, [Special issue on “Intellectual Intersections and Racial/Ethnic Crossings” edited by Lingyan Yang].
- (2015): “Americanism/o: Intercultural Border Zones in Post-social Times”. En: Si-fuentes Jáuregui, Ben/Martínez-San Miguel Yolanda/Belausteguigoitia, Marisa (eds.): *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought: Historical and Institutional Trajectories*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 45-59.
- RODRÍGUEZ, América (1999): *Making Latino News. Race, Language, Class*. London: Sage.
- SANTA ANA, Otto (2002): *Brown Tide Rising. Metaphors of Latinos in Contemporary American Public Discourse*. Austin: University of Texas Press.
- TELLEZ, Edward E./ORTIZ, Vilma (2008): *Generations of Exclusion. Mexican Americans, Assimilation, and Race*. New York: Russell Sage Foundation.

Cómic y memoria: estrategias mnemotécnicas del arte secuencial en Latinoamérica

Rike Bolte

Introducción

En su novela *La misteriosa fiamma della regina Loana* (Eco 2004), Umberto Eco —quien en los años sesenta rompiera una lanza por el cómic— se revela una vez más como experto exegeta de las expresiones triviales. Su libro está dedicado a los misterios de la memoria, y sus abismos: narra la historia de un librero anticuario que tras un accidente pierde su memoria biográfica; la acción está ambientada en el siglo xx. Pese a no recordar más las etapas de su vida, el protagonista tiene acceso a su memoria semántica, es decir, a lo que almacenó su memoria a base de lecturas. La pérdida de la memoria conlleva la borradura de una historia personal pero no así la de una ‘memoria de papel’, donde se codificaran en forma individual partes de una memoria cultural. En el transcurso de su intento de reanudar su identidad biográfica, Bodoni, el protagonista, entre las páginas de las publicaciones que consumió en su infancia y juventud de los años 30 y 40, se encuentra con el nombre de un héroe de cómic, Yambo, que es a su vez su propio apodo infantil. A partir de aquí, el personaje se sumerge en un cosmos imaginario y de imágenes, en cuyos recovecos se cifran los vaivenes de su infancia transcurrida bajo el fascismo. ¿Quién fue Bodoni/Yambo? ¿Cuáles eran sus referentes reales, Mussolini o los héroes de los cómics?

Eco pone de manifiesto que la memoria personal se constituye de elementos de una memoria histórica y de una memoria cultural, pero también de una memoria comunicativa, de la cual forman parte las expresiones no tanto pensadas para la preservación canónica de una comunidad, sino las expresiones más triviales, cotidianas, sensuales —como las quizás más potentes—. No sin razón, su protagonista al caer en un segundo coma inducido por el hallazgo de una edición sumamente valiosa de las obras completas de Shakespeare, se ve literalmente rodeado de figuras de cómic y otros héroes del arte trivial. La obra de Eco ofrece esta historia y su compleja temática de forma ilustrada y fue alabada justamente por el logro de

simplificar sus objetos de interés –la capacidad mnémica y mnemónica como también la memoria cultural y la cultura de la memoria– gracias al recurso de echar mano del mundo del arte secuencial.

Este artículo tiene como objeto la relación entre el cómic y la memoria, y por ende la novela de Eco puede servir como trampolín para su hipótesis central: que el cómic por un lado es un medio promotor de la memoria colectiva y sus distintas facetas y que, además, debido a su estructura estética, posee capacidades distintivas en lo que la mnemotecnica respecta.

Para comprobar esta hipótesis, el artículo reflexiona sobre el estatus actual de los estudios del cómic y los intercala en los estudios de la memoria, yuxtaponiendo dos corrientes de investigación procedentes de los estudios de la cultura. Pero mientras los estudios de la memoria experimentan un auge extraordinario, los estudios del cómic aún se ven bajo la presión de tener que sistematizarse. Acaso por esta razón no han confluído aún las perspectivas de ambas disciplinas, menos en forma de un campo de investigación dedicado a los cómics de memoria histórica, entre los cuales *Maus* de Art Spiegelman representa un paradigma global (Spiegelman 1991).

Por consecuencia, se enfocará el cómic como medio mnemotécnico, haciendo hincapié en una serie de reflexiones realizadas por algunos teóricos del cómic del mundo anglosajón que rozan la temática de la memoria. Se tratará de verificar si estos se prestan para al inventario de un arte secuencial latinoamericano en función de una memoria colectiva (histórica, cultural, social y comunicativa). Antes, sin embargo, serán puestas de relieve justamente las voces de algunos ensayistas latinoamericanos que marcaron sus propias teorías del cómic. Con base en esos dos pasos teóricos se tratará la pregunta acerca de si el cómic puede asumir un papel específicamente proactivo respecto a la elaboración de experiencias hechas durante las dictaduras y otros conflictos internos que sufrieron las sociedades latinoamericanas en la segunda mitad del siglo xx.

Para entrar sin embargo de forma provocadora a este campo de investigación, valga citar un giro metafórico propuesto en el contexto de una publicación dedicada al entrenamiento de la memoria (Minninger 2004). La autora de la publicación dice que una memoria de computadora, en la que todo se recordaría con la misma relevancia, traería como consecuencia una vida “plana y sin perspectivas” como la de las “tiras cómicas” (Minninger 2004: 72). Es decir que mientras Eco ejemplifica los cómics como medios codificadores y catalizadores de una memoria tanto personal como cultural y sugestiva, Minninger, cuyo fin es proclamar el modelo de una memoria

ideal, metonimiza el cómic como medio superficial incapaz de abarcar la complejidad de la vida real.

Fórmulas, discursos y códigos del cómic en Latinoamérica

En los años setenta, Francis Lacassin introduce la denominación o fórmula del “novenio arte” para darle un lugar al cómic tras el cine y la televisión en el coro de las artes (Lacassin 1971); en los años 80 Will Eisner pone a disposición el término de “arte secuencial” (Eisner 1985: 5),¹ y realza la estética única de este medio que, acorde a Scott McCloud, quien tomara la palabra en los años 90, conforma un modo de expresión a la vez verbal y visual, sin reducirse a ser ni texto ni imagen (McCloud 1994: 25).

También en Latinoamérica, donde en el curso del *boom* de la literatura latinoamericana algunos intelectuales, entre ellos Julio Cortázar, Manuel Puig, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis, comienzan a darle sitio en sus ensayos y su narrativa a discursos nacidos en los medios masivos, se producen debates sobre el arte verbo-icónico. Algunos de los aspectos que marcan estos posicionamientos son complementados por observaciones de los sociólogos marxistas Ariel Dorfman y Armand Mattelart en Chile, por un lado, y por el psicoanalista Óscar Masotta en Argentina, por el otro. Cuando Salvador Allende y la Unidad Popular llevan adelante su programa cultural revolucionario en el Chile de comienzos de los 70, Dorfman y Mattelart proclaman en su famoso estudio *Para leer al Pato Donald* (1972), que los cómics estadounidenses son los fetiches de una cultura de la comunicación capitalista y como tales tendrían a Latinoamérica en la mira. Los autores reclaman una cultura del entretenimiento autónoma, nacida del pueblo y están por lo tanto en contra de *Donald Duck*, *Superman*, *Batman* y *Mickey Mouse* y otras obras acusadas de transportar un estilo capitalista, autoritario y machista. Un año más tarde de estas declaraciones el ejército chileno da su golpe de Estado, y Dorfman y Mattelart huyen al exilio. Siete años después del fin de la dictadura de Chile, Charles Bergquist observa que en su posición político-cultural del año 1972, Dorfman y Mattelart

1 Señalemos que el término “cómic”, originalmente anglosajón, es también utilizado a pesar de que existan versiones latinoamericanas (historietas, pepines, muñequitos, *cua-drinhos*). El término ha sido adoptado por tener validez universal, cosa que no ocurre con las respectivas variantes nacionales. En círculos especializados se habla de arte secuencial.

habían seguido una pista equivocada ya que por cierto los cómics estadounidenses, y sobre todo *Donald Duck*, poseían indiscutiblemente rasgos anticapitalistas y utopistas (Bergquist 1996). Sin embargo, el discurso formulado por Dorfman y Mattelart durante los años 70 en Latinoamérica, no sólo juega un papel en la evaluación del medio, así como en la observación de sus tópicos y utopías, sino que tiene, además, el peso de un paradigma de la política cultural en el cual se pone de manifiesto la relación de fuerzas entre Estados Unidos y Latinoamérica.

Tanto más importante aún resulta el hecho de que Masotta, aunque también de orientación marxista, comience ya desde mediados de los años 60 a interesarse en forma concienzudamente estructuralista por los medios masivos —y lo que es más: en su variante estadounidense—. Según este ensayista argentino, el cómic es una “nueva realidad visual” (Masotta 1990 [1968]: 227-228) que, más allá de superar el estatus de ser la mera ilustración de una referencia central textual, no necesita de un público que tenga un conocimiento detallado del arte elitario, sino que simplemente debe ser masivo y sensible a las grandes trazas de las artes visuales. Masotta medita igualmente acerca de la superficie esquemática y la densidad semiótica del cómic, que por consecuencia se le presenta como un medio sociable, inteligente y dinámico (Masotta 1990 [1968]: 271-273). El autor define su “código” del cómic cuando en Argentina la crítica del arte se está reformulando ante los desafíos de la modernidad medial y funda el discurso científico argentino sobre el cómic.

Los escritos de Dorfman y Mattelart como los de Masotta son ambos ejemplares para su época. Están formulados, por un lado, en un lenguaje ideológico, por otro, en un lenguaje disciplinario, estilizado y en parte mimético (cuando Masotta aplica estructuras elípticas y algunos efectos especiales que remiten al lenguaje del cómic). Los autores reflexionan sobre un mundo medial único, verbal y visual, y material desde el contexto global de la guerra fría, como también en el contexto de las movilizaciones sociales latinoamericanas después de la Revolución Cubana. Ante todo *Para leer al Pato Donald* imparte una conciencia histórica atenta a los legados del colonialismo y los efectos de intromisión económica y cultural estadounidense en Latinoamérica. De tal modo, esta obra participa de un discurso de la memoria cultural, pero sin hablar explícitamente de una memoria del cómic. Masotta, en cambio, tras haberse desembarazado un poco de los engranajes estructuralistas, hablará de un “conjunto de imágenes culturales” de alto “efecto de reconocimiento”, confinadas “en la memoria de cada uno”, pero

forjadas “en el interior de culturas distintas de las [latinoamericanas]” (Massetta 1970: 19). El autor califica muchas de las obras de arte secuencial estadounidenses como geniales y emprende una excursión más bien limitada hacia la producción europea y una más reducida aún a la argentina —silenciando por completo a otras producciones latinoamericanas—. Tanto más cabe recordar la voz del ensayista mexicano Carlos Monsiváis, quien algunas décadas más tarde declarará la función cuasi-alfabetizadora de los cómics (Monsiváis 2000: 115). A partir de esta declaración más reciente, el cómic en Latinoamérica fue crecientemente identificado como un medio en continuo diálogo con la literatura, el arte y la cultura, en definitiva con la sociedad (Merino 2001: 163). Su enlace con la memoria colectiva por lo tanto resulta obvio, aunque este lazo esté recién comenzándose a estudiar.

Los estudios del cómic y los estudios de la memoria en su relación con el *imagetext* y las ciencias de la imagen

Revisando los planteamientos de los estudios de la memoria en relación al cómic, y revisando los estudios del cómic respecto a la memoria, se puede constatar un interés inicial por los arraigamientos históricos del medio en el contexto de los modelos de interpretación de las sociedades, así como en la construcción de sus culturas de la memoria, y especialmente por el “constructivo aporte de la *comic culture* a la hora de establecer una producción política de imágenes” (Eder/Klar/Reichert 2011: 16).² En este sentido se estudian por un lado las funciones del cómic como un instrumento para analizar los discursos políticos, y cómo el medio ha generado y genera imágenes históricas en el transcurso de esta participación discursiva, comunicando e ilustrando contenidos bastante complejos —ideológicos, contradictorios, etc.—. Un aspecto importante en este contexto es que el arte secuencial, ante todo en su modulación más moderna, la novela gráfica (más valorada y hasta canonizada por la ‘Academia’), ha demostrado su distancia de una cultura de la representación mimética y ha ido desarrollando imágenes de la percepción y elaboración de la historia y la memoria histórica subjetivas. Por consecuencia, el cómic se perfila como un formato competente e integral para la articulación de las narraciones plurales que conforman la cultura de la memoria.

2 La traducción es nuestra.

Esta sería una razón más que suficiente para que el cómic, más allá de situarse de forma prominente en la trayectoria de las expresiones masivas, pueda ser denominado un medio promotor de la memoria (histórica, social, colectiva). Valga precisar un tanto más esta cualidad: el cómic no funciona tanto en forma alamacenadora, sino más bien difusora. Pues al igual que el cine (Erll 2008), el noveno arte no sólo vuelve presente, sino además anima en el sentido más directo de la palabra los contenidos esenciales para una memoria colectiva, de manera que estos puedan entrar en circulación. El cómic es capaz de ‘presentificar’ los más diversos elementos mnemónicos (individuales y sociales) y ponerlos a disposición para que interactúen con otros medios (el cine, la literatura, etc.) que a su vez brindan sus propios servicios mnemotécnicos. Aparte de esto, las imágenes del pasado que proporciona el arte secuencial –en formato de cómic o novela gráfica, o en la forma transmedial de un cómic llevado al cine– ponen en cuestión las narraciones dominantes, y en especial aquellas de la historiografía. En este contexto, tales imágenes se oponen a los enunciados políticos e ideológicos dominantes, y además hacen notar que estos siempre conllevan sus propios dictados mnemotécnicos (Eder/Klar/Reichert 2011: 16-17).

Pese a estas observaciones, parece que antes de llegar a los portales de los estudios de la memoria como un objeto de estudio específico, el cómic aún tiene que recorrer un buen trayecto disciplinario, lo cual posiblemente tenga que ver con que, como medio nacido en la época del auge de la prensa bajo el formato de la tira cómica, carga con el estigma de estar anclado ante todo en la cultura cotidiana y popular. Hicieron falta estudios tan carismáticos como los de Umberto Eco, quien en los años sesenta demuestra que el cómic es un ejemplo eminente del modo en que un medio subcultural puede ser capaz de participar en el desarrollo de una cultura amplia y popular (Eco 1964). A su vez, el extenso modelo académico de las ciencias culturales debería haber relativizado este malentendido, aunque fuera remitiendo a Walter Benjamin y sus reflexiones acerca de la obra de arte en tiempos de su reproductibilidad técnica (Scolari 1999: 310), como máxima voluntad de consagrar al medio, de elevarlo al grado de otras artes transformadas por la modernización tecnológica, los movimientos de masas y la respectiva politización del arte.

Justamente Benjamin, este pensador que percibió la modernidad como un proyecto ambivalente, insistió, por un lado, en que la verdadera imagen del pasado es huyente y, por otro lado, reconoció a las nuevas tecnologías mediales como soportes de una “orientación radical en la representación y la experiencia del ‘espacio-tiempo’”, determinado por el régimen visual

(Guasch 2005: 160).³ Otros comentarios de Benjamin acerca de la percepción visual y mnemotécnica son reseñados por una publicación dedicada al archivo benjaminiano y su relación con las imágenes, los textos y los signos (Marx/Schwartz/Wizisla 2007), que a su vez es reseñada en una revista digital dedicada a los estudios intermediales sobre el cómic, donde la autora de la reseña hace hincapié en el fenómeno y la operación “imagetext” (Ulanowicz 2010). Este concepto arroja cuestionamientos acerca de la relación, analógica o antagónica, entre los textos y las imágenes, y hace palpable el desiderátum de una posible “gramática profunda de la interrelación entre los fenómenos textuales y de imagen” (“Tiefengrammatik von Text- und Bildphänomenen”, Schmeling/Schmitz-Evans/Eckel 1999: 17). Una de las dudas de más peso respecto a esta relación intrínseca sería, si el texto y la imagen se conjugan, se contraponen o se complementan en un complejo texto-imagen, si se trata de un lazo de reciprocidad en el cual el texto ayuda a simplificar la recepción de la imagen y viceversa o si, por el contrario, el posible diálogo contribuye a que la respectiva expresión (visual o textual) se vuelva más sutil (Schmeling/Schmitz-Evans/Eckel 1999: 18). Tales aspectos se vuelven evidentes también en la relación texto-imagen en que se basa el cómic, y plantean la pregunta hasta qué punto son relevantes en el momento de considerarlo un medio de devolución visual y simultáneamente textual, capaz de restituir información sobre el pasado a varios planos (además conjugados el uno con el otro, o contrapuestos, según como se estime).

La suposición de que los signos visuales o icónicos se transfieren con mayor facilidad que otros medios, en especial sobre la superficie medial, y que por lo tanto sean más propicios para la perceptibilidad, es una de las hipótesis de las ciencias de la imagen y de la comunicación visual. Esto es de sumo interés para los estudios de la memoria, pero también lo es para los estudios de la memoria en relación al cómic. En lo que sigue, se exponen algunos requisitos del género gráfico que hacen resaltar su propiedad mnemotécnica, que se conjugan con la capacidad del medio de abarcar la modernidad de forma adecuada, y además con humor o ironía (Gordon 1998).

3 Para Benjamin, la memoria se articula en un montaje visual retrospectivo en el cual anclar la mirada desde el presente, para abarcar a ambos estados de la existencia. El pasado aquí se presenta a través de imágenes que transmiten signos del pasado, entablando una fuerte relación con el presente, ya que son vistas desde éste, o son desenvueltas a él. En la imagen del pasado se vuelve presente lo ausente, reaparece lo desaparecido.

“El cómic no olvida”⁴ o ¿memoria de superhéroes? Algunos elementos para esbozar una mnemotecnia del cómic

Dietrich Grünewald afirma que una investigación acerca del uso de medios por parte de niños determinó que, comparando la recepción de dibujos animados (por televisión) con revistas de historietas, éstas se ubican mucho más adelante en lo que se refiere al valor mnemotécnico (33 % de excelente calidad mnémica frente al 5 % [de los dibujos animados]). Comparados con los rendimientos de la televisión (con un valor relativo del 100 %), los cómics alcanzan, en un 39 % del tiempo empleado, el 80 % de memoria inmediata, un 115 % de memoria a largo plazo y un 135 % en la calidad de los contenidos. Grünewald remite a que un mundo de imágenes vistas y recordadas por separado es precisamente lo que forma la memoria, y que el cómic, como puede reconocerse en los elevados valores obtenidos del estudio, supera en su facultad mnemotécnica a otros medios gráficos (Grünewald 2000: 45). El autor subraya también que la imagen en comparación con el texto es un sistema de signos que en su ilustratividad figura como impulsor para la construcción de imágenes imaginarias, que a su vez se comunican –y entran en correspondencia– con el repertorio de imágenes ya existente en la memoria del receptor (Grünewald 2000: 38). Ahora bien, ¿qué dicen al respecto los grandes teóricos del cómic como Will Eisner y Scott Mc Cloud (Eisner 1985; McCloud 1994)?

Tras proponer su definición del arte secuencial y esbozar un recorrido por su historia, McCloud se dedica con toda minuciosidad a desglosar sus elementos estructurales, las variantes estilísticas, la administración del tiempo y el espacio, etc. –y es aquí donde se destacan algunas observaciones que podrían ser útiles a la hora de deducir por cuenta propia el funcionamiento mnemotécnico del medio. Algo similar ocurre con las anotaciones de Eisner.

La sintonización con el funcionamiento de la memoria: La mnemotecnia de cunetas y *panels*

Como McCloud recurre, aunque no siempre de forma explícita, a su precursor Eisner, es lícito resumir que ambos autores destacan al *panel* (viñeta) como un instrumento característico que entrecorta un continuo espa-

4 Riaño 2014.

cio-temporal en diferentes instantes o en un *staccato* (McCloud 1994: 75). Por medio de la inducción, insiste McCloud, los componentes de este *staccato* son conectados e integran una cadena narrativa que se articula, sea a través de un enfoque o más bien concentrándose en los momentos temporales, en las acciones, los objetos o en los puntos de vista —o en muy raros casos, en aspectos “paralógicos”— (McCloud 1994: 82). Algunos tipos de *panelization*, por su carácter elíptico, reclaman una participación bastante alta por parte del receptor (McCloud 1994: 86-90), y es precisamente en este contexto que McCloud eleva al cómic de un arte verbo-icónico a un arte sinestésico, que por su componente onomatopéyico produce un efecto sensorio que prevalece a lo largo de toda una larga secuencia aunque los estímulos concretos sólo estén presentes en algunos *panels*. Pero ante todo, el arte secuencial oscila entre la opción de ofrecer más o menos información. En el último caso, el cerebro tiene que actuar más como agente rellenando los espacios vacíos (McCloud 1994: 96) —y justamente esta recepción de imágenes vistas por separadas y entrecortadas por lagunas de papel en blanco, parecería sintonizar con el funcionamiento de la memoria que, como resaltara a su vez Grünewald, funciona de forma secuencial—.

Otro aspecto genuinamente mnemotécnico del cómic se produce conforme a que en las llamadas cunetas, el medio opera directamente con la no-información y exige del lector un trabajo extra de imaginación. Para que desde lo observado por partes se produzca la impresión de un todo, es decir una imagen holística, satisfactoria, indudablemente tiene que entrar en juego la memoria. Hablando en términos más concretos: Eisner expone varios ejemplos de *panelization* de un personaje. Un hombre vestido de gabardina y sombrero una vez es mostrado de cuerpo entero, después en toma media y a continuación en *close up*. Estos grados visuales recorren una escala que va desde la imagen completa e intacta hasta una representación en la cual el cuerpo del personaje, por encontrarse teóricamente fuera del marco, debe ser imaginado por el receptor. Dice Eisner: “[...] the reader is expected to assume an entire body exists outside the panel and, based on experience and memory, must supply the rest of the picture in conformity with what the physiology of the head suggests” (Eisner 1985: 42). El receptor completa la imagen fragmentaria del elemento observado según su conocimiento y el grado de reconocimiento que este le permita; con esto ejerce un acto mnemónico. Pero este proceso no solamente se logra por los espacios en blanco introducidos por la *panelization* y la “danza” entre lo visible y lo invisible que realiza el cómic (McCloud 1994: 100), sino

también por la “figuración” del *panel*. El borde, la forma, la colocación y la ordenación del *panel* determinan el *reading track* (Eisner 1985: 41-44, 51) de una obra de arte secuencial. Esta economía de recuadros y cunetas debería a su vez influir en la oferta mnemónica de la obra en cuestión, es decir en cuán memorizable pueda ser, y en la capacidad que posea su narración de ser asimilada y luego a su vez contada por el lector o la lectora.

La narración de un cómic, mucho más que la de una novela, se basa en el método de *loci*, en el cual se recorren en un proceso itinerante lugares que son asociados con una secuencia de objetos, cuyo grado de memorizabilidad es más alto si estos se encuentran visualmente más integrados a los *loci*. Es probable que un cómic de *panels* convencionales, de función contenedora (“conventional container-frame”; Eisner 1985: 46) guíe la lectura/mirada de forma más lineal (y genuinamente secuencial), con el efecto de que ésta sea más memorizable (y narrable) que un conjunto de *panels* irregulares. Entre las viñetas irregulares, en cambio, se encuentran las de borde desgarrado o dentado (de impresión sonora, estridente), como también modelos de confines rebasados (violados por la acción de un personaje desenfrenado) o sin borde (que significan un espacio ilimitado de aporte atmosférico para la narración; Eisner 1985: 46-47). Al menos donde estos aparecen de forma singular, deberían asimismo tener un valor mnemotécnico específico ya que como elementos extraordinarios enmarcan momentos culminantes de la narración. Un caso doblemente interesante en este contexto es el *panel* en forma de nube. Indicador de un estatus intra-ficticio, este *panel* puede simbolizar una imaginación, como también una escena recordada (Eisner 1985: 47):



Imagen 1: “Cloudlike enclosure” que según Eisner define la imagen como pensamiento o recuerdo (Eisner 1985: 47).

Este *panel* de borde ‘nebuloso’ es provisto de una demarcación oscilante, gráficamente más compleja y abundante que el borde duro (“hard outline”; Eisner 1985: 47), pero de baja resolución deíctica. Con ello sugiere un estatus mnémico ya que visualiza un grado narrativo menos fiable que un simple “container-panel” (Eisner 1985: 49). De tal forma implicaría la visión de una memoria cuyo objeto serían las experiencias del pasado que, por definición, son perceptibles únicamente mediante la retrospectiva y por ello borrosas en su transmisión hacia el presente.

Más allá del ejemplo de marco en forma de nube, y aunque el autor no las identifique como tales, Eisner nombra otras opciones de *panelization* irregular de las que puede deducirse la presencia de indicaciones mnémicas y mnemotécnicas. Se trata de *panels* cuya función sugestiva, más allá de su aporte estructural, es muy evidente:



Imágenes 2-5: *Panels* que exceden los requisitos de un “container-panel” común (Eisner 1985: 49).

Estos ejemplos tienen relación con ciertas estrategias visuales del *flash back* en tanto instancia cinematográfica, que es procesado por técnicas del montaje como el fundido a blanco, la superposición de imágenes, el barrido o el fundido ocular. En el cine, estos “fundidos” pueden actuar como dispositivos aptos para comunicar el paso de una secuencia temporal a otra; o mostrar el recorte de una realidad temporal más allá del plano temporal general. Los *panels* aquí mostrados mimetizan el borde de un canal visual, como el marco de la puerta en imagen 2, y tienen una familiaridad con otras opciones, como por ejemplo los *panels* en forma de ventana o de portilla (Eisner 1985: 53, 57) u otros marcos respectivos. Eisner presenta además el caso de unos *panels* en forma de ojos, que no son vistos desde afuera como partes de la fisionomía facial de un personaje, sino como portales perceptivos enfocados desde el interior anatómico del personaje:



Imagen 6 (recorte): “the outline of eyes as seen from inside the head serve as panels” (Eisner 1985: 49).

Este ejemplo, de alarmante subjetividad, apela a la identificación con el personaje, transfiriendo la proyección de su interioridad a un meta-nivel que atañe también el mundo de la percepción del receptor. La impresión que comunica esta dupla de *panels* –la visualización de un momento perceptivo en el sentido estricto–, nos hace abrir los ojos ante la existencia de dimensiones mentales específicas que forman parte de la recepción de un cómic. Lamentablemente, Eisner no aporta ningún *panel* que pudiera metonimizar un momento o proceso mnémico de un modo tan sugestivo como el anterior. El caso del *panel* en forma de nube más bien es, además de un recurso bastante convencionalizado, la representación de un eventual momento mnémico exteriorizado.

El “timing” en el cómic: superando los territorios de la memoria

Entre los autores dedicados más recientemente a la construcción de una teoría del cómic, Martin Schüwer aporta algunos comentarios explícitos sobre la mnemotecnica del medio. El autor se refiere a la noción de la “memoria textual”, que según él escenifica el proceso de la memoria, y la aplica al arte secuencial, afirmando que en la secuencia de un cómic se genera, cuasi a modo de un “palimpsesto intratextual” una dimensión translineal genuinamente mnemotécnica, muy apta para reproducir un aspecto basal de la experiencia humana del tiempo (Schüwer 2008: 241). El autor habla de la “memoria implícita” y comete, como señalara Hannes Fricke, el error de importar con esta noción un concepto de los estudios neurofisiológicos de la memoria y de apropiarse de él en forma turbia (Fricke 2009). Sin embargo, Schüwer hace hincapié, además, en el hecho de que en un cómic se pueden interrelacionar

momentos temporales que, en realidad, según la lógica lineal secuencial, se encuentran muy distantes uno del otro (Schüwer 2008: 243). El autor se interesa por el modo de funcionamiento de la memoria respecto a la organización estructural de una página de cómic, o de una acción determinada que ésta visualiza y narra, y luego es retomada en alguna otra instancia del cómic.

Aquí cabría adjuntar algunos apuntes sobre la actuación y la puesta en escena del tiempo en el cómic. Ya que los regímenes temporales y la necesidad de la memoria, si ésta se explica con base en la percepción del tiempo en pasado-presente-futuro que muchas sociedades y ante todo las hegemónicas han culturalizado, son fundamentales para las aplicaciones y representaciones mnemotécnicas. Estamos inmersos en un “sea of space-time”, con lo cual la percepción y la mensura del tiempo en el espacio se vuelve imprescindible, y civilizatoria. En este contexto, Eisner habla del “timing” del cómic y desglosa al “phenomenon of duration and its experience” como dimensión integral del arte secuencial (Eisner 1985: 25).

Por lo que respecta a la relación del cómic con el tiempo, a nivel del funcionamiento del medio mismo, ha de ser resaltado el carácter simultáneo de la representación comiquera. “The measurement of time [...] [i]n comics [...] is an essential structural element” (Eisner 1985: 25). Mientras que un texto es asimilado de forma temporalmente secuencial, una imagen —también la del cómic— es percibida de forma simultánea (aunque por supuesto el ojo también se fije primero más en algunos objetos que en otros, y así establezca un orden cronológico más o menos aleatorio). El *panel* figura aquí como dispositivo narrativo estructural en su coexistencia encaadenada con otros *panels*. Pero si pensamos en el *panel* singular, y además en el *super-panel* que ocupa una página completa (Eisner 1985: 77-79),⁵ predomina el efecto simultáneo y un consiguiente efecto de inmersión. El tiempo del cual dispone el receptor o la receptora para percibir esta totalidad no está, como en el cine, definido exteriormente. Las imágenes, permanentes en el tiempo, están a su alcance hasta que el receptor haya elaborado la información icónica o haya perdido el interés, mientras que las imágenes cinematográficas son fugaces, fugitivas a causa de un tiempo de proyección imprescindible para darles movimiento.

Un cómic se vuelve verosímil a partir del punto en el cual se muestra capaz de manejarse con el tiempo, es decir de lograr la transformación de

5 Los *super-panels* muchas veces tienen la función de abarcar narraciones paralelas, o cumplen un papel meta-narrativo.

“time” en “timing” (Eisner 1985: 25). Para ello tiene otra vez a su disposición el “framing” (Eisner 1985: 28): el número de *panels*, por ejemplo, puede indicar la duración de una secuencia representada en un cómic, es decir que los *panels* son marcos de medida temporal. La forma y la medida de los *panels* a su vez pueden darle ritmo a la dimensión temporal de una secuencia, pueden comprimir o acelerar el tiempo (Eisner 1985: 30). Scott McCloud enfatiza que en cada *panel* se trasmite un instante determinado (McCloud 1994: 102) y que el transfer de estos instantes de un *panel* a otro es bastante complejo (McCloud 1994: 103-105) y variable según la elaboración de los *panels* (108-111). Para McCloud, en el cómic el pasado no termina en territorios de la memoria, sino que es, al igual que el futuro, omnipresente, ya que al mirar un cómic los ojos captan simultáneamente las diferentes etapas temporales. Pero, ¿cuánto de lo que representa un *panel*, y más aún un *super-panel* (o *splash-page*) puede ser recordado?

El *super-panel* y la *body memory* en el cómic

Si observamos un *super-panel* de Eisner compuesto por una buena cantidad de primerísimos primeros planos (Eisner 1985: 64), reconoceremos que con gran probabilidad estas tomas de detalle serán menos recordadas que la narración en su totalidad secuencial. No obstante, quizás alguna de las tomas en primer plano sea recordada especialmente, por razones subjetivas acordes con el imaginario propio del receptor.

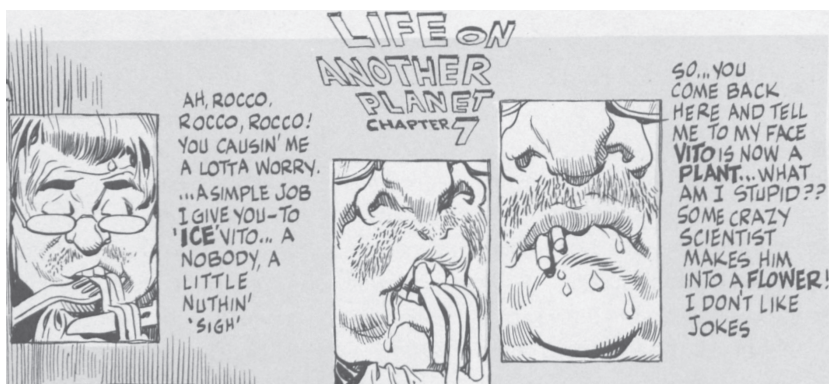


Imagen 7: Recorte de un *super-panel* de Eisner con *close ups* (Eisner 1985: 64).

En este fragmento llama la atención el *input* corporal del *panel*. Como demostrara Eisner, el cómic es un medio preponderantemente corporal: “By far the most universal image with which the sequential artist must deal is the human form” (Eisner 1985: 100). El cuerpo humano, la estilización de su forma y también la codificación de sus gestos y posturas expresivas producto de sus emociones, prosigue Eisner, se encuentran almacenados en la memoria, formando allí un vocabulario no-verbal de gestos. De este contenedor gestual extrae su inventario el artista o la artista de cómic. Eisner no deja de advertir que es poco lo que se sabe acerca de cómo se acomodan los infinitos recuerdos de una persona para configurar una combinación mnemónica, pero que no quedan dudas de que una imagen lograda (de un cuerpo) puede ser capaz de evocar el reconocimiento y con ello disparar las capacidades mnemónicas del lector. En este contexto, el cuerpo humano sería precisamente un recurso esencial del arte secuencial, y podría fundamentar una especie de *body memory* del cómic.

Para cerrar este capítulo aproximativo sobre algunos elementos de una posible mnemotecnia del cómic, valga resumir que el arte secuencial proporciona estructuras narrativas verbo-icónicas que como otras estructuras narrativas contienen aspectos retrospectivos y por ende mnemotécnicos. Su recurso más central, la *panelization*, se articula de forma secuencial y por lo demás integra componentes de incompletud –las cunetas–. Con ello el cómic se adecúa al funcionamiento de la memoria. Los diferentes tipos de *panelization* producen diferentes panoramas de percepción, que pueden ser dinámicos, o más contemplativos y actuar de forma específica sobre la memoria del receptor. También su manejo del tiempo como su “anatomía expresiva” (Eisner 1985: 100), y su esquematismo constituyen una facultad mnemotécnica específica. Aunque descartemos hablar de una memoria de superhéroes, ya que estos son una especie comiquera en peligro de extinción, sí podemos citar el dictamen de que el “cómic no olvida”.

Para abrir el capítulo sobre algunas reflexiones acerca de la memoria en el contexto del cómic latinoamericano, y las estrategias mnemotécnicas de algunas obras de arte secuencial argentino, peruano y colombiano, quisiéramos acentuar que la memoria del cómic, una vez definida como tal por la Academia, sería una memoria popular a pesar de ser, comparada con los recursos mnemotécnicos canonizados, una memoria otra, periférica. Un/a comiquero/a ejerce un oficio y se ubica en su contexto local, aunque, por otro lado, sea actor/a en el escenario de una cultura masiva, cuyas reglas son dictadas por los regímenes tecnológicos, mercantiles o simbólicos del

mercado cultural; desde este lugar propone imágenes de la memoria individual y social, y los pone en circulación para que se comuniquen con otros medios y otras expresiones que participan de la construcción de una cultura de la memoria.

El cómic en Latinoamérica y sus aportes para una cultura de la memoria (local)

Para hablar de una cultura de la memoria que se articula específicamente en lenguaje comiquero, es necesario incluir la propia historia del medio. Dejando de lado el comentario de McCloud, según el cual Hernán Cortés habría sido un ávido coleccionista —o conquistador— de cómics, ya que los códices prehispánicos de las culturas autóctonas del actual México podrían bien ser definidos como tales (McCloud 1994: 18), y más allá de que también Merino y Rius subscriban esta hipótesis (Merino 2003; Rius 1983), debemos aceptar que la cultura latinoamericana del cómic popular nace de una prensa floreciente y, detalle de gran importancia, casi simultáneamente a los primeros *comic strips* de EE.UU.

Las tiras latinoamericanas llegan a un público absolutamente masivo que se constituye en tiempos de cambios paradigmáticos de la percepción en los centros urbanos de México, Argentina, Brasil y también Chile, en los que el cómic despliega su capacidad específica para captar los parámetros de esta modernidad. Por consiguiente, el surgimiento del cómic latinoamericano está fuertemente marcado por los enfrentamientos entre el centro y la periferia, así como también influenciado por el hecho de que los proyectos de la modernización latinoamericana se orienten fundamentalmente en los programas culturales y económicos de los países europeos (el ‘centro’) (cf. Bolte 2010). Muchos de los primeros cómics latinoamericanos son ejemplo de una transculturización y anti-culturización estética (e ideológica) en los que se da expresión a aspiraciones emancipadoras frente a Europa. En la Argentina aparecen, a fines del siglo XIX, caricaturas antimonárquicas y anticoloniales en revistas como *El Mosquito* (1860), *Don Quijote* (1880) o *Caras y Caretas* (1897),⁶ todas ellas marcadas por el costumbrismo, tanto en su configuración literaria como icónica.

6 *Caras y Caretas* publicará la primera historieta argentina con globos (Masotta 1970: 140).

La entrada en el siglo xx trae consigo una serie de cambios. El público latinoamericano se expande horizontalmente pasando del teatro a la radio y el cine, medios más masivos. En este contexto el cómic se ofrece como una variante del entretenimiento aún más económica y se impone al mismo tiempo como un género propio en su variación latinoamericana autónoma. De este modo, a comienzos de los años 30 las historietas en Argentina, los pepines en México y en Cuba los muñequitos, así como los *cuadrinhos* en Brasil, se convierten en un elemento constante de las culturas de masas y dan entrada a numerosos héroes locales. En México, donde el nuevo medio gráfico participa de la fundación de una identidad mexicana (Rubenstein 1998), en el transcurso de la revolución abarcará temas específicamente revolucionarios como por ejemplo el desiderátum de una modernidad también rural. En 1930 se consolida el género, en 1935 despierta una edad de oro que alcanzará hasta 1950. No sin razón, Monsiváis señala que en aquel tiempo se constituye una biblioteca (comiquera) accesible para las masas (Monsiváis 2000: 115). Por otro lado, la modernización definitiva que tuviera lugar en México en los años 40 vino acompañada de una desigualdad de clases abismal. Las élites consideraban a la mayoría de la población —y esto vale para toda América Latina— como primitiva e inculta (Monsiváis 2000: 24) y supieron aprovecharse de ella mediante la instalación de una industria cultural masiva.

En Perú, el cómic se encarga del registro gráfico de las enajenaciones causadas por la migración interior hacia la capital, y la consiguiente pauperización y criminalización de las clases bajas (Lucioni 1996); en Chile en 1955 se consolida Condorito, un pajarraco condoresco conocido por una gran parte de los lectores de cómic en toda Latinoamérica. Se trata de una figura simplista, mutante y de alta movilidad social, cuya fisionomía, aunque en realidad haya sido compuesta como una revancha contra Disney, recuerda a las de Donald Duck y compañía. Condorito emerge de un entorno sin recursos, y empieza a moverse por los estratos sociales como un camaleón. Un personaje comparable es Memín Pinguín en México, nacido de Yolanda Vargas Duché en 1940, y asimismo publicado hasta hoy. Su protagonista, un pequeño negro cubano-mexicano, no encarna especialmente el prototipo objeto del racismo mexicano, y por lo tanto es también recibido en Puerto Rico, Venezuela, Panamá y Colombia.

Hacia finales de los 40, en los países latinoamericanos se da un delineamiento del cómic comercial y modernizador y su avance hacia una veta sería anticipadora de la novela gráfica que va reemplazando a los tipos

costumbristas por nuevos tipos aventureros. Por esa época se afincará en Argentina la historieta gauchesca intentando una diferenciación frente al modelo estadounidense (Masotta 1970: 144), y creando respuestas al *cow-boy* o Superman en forma de superhéroes propios que se encargan de proteger los mitos locales. Este subgénero es oportuno para un primer enfoque del cómic latinoamericano como un medio en el cual se articulará una explícita conciencia de la memoria histórica. Pues unas décadas después de *Sargento Kirk* de Oesterheld y Pratt (1953), Alberto Breccia se servirá de él para plasmar críticamente la historia del genocidio llevado a cabo en 1879 contra mapuches, tehuelches y ranqueles bajo el lema de la “limpieza” de la pampa. Paralelamente, se rompen estereotipos en la representación gráfica. Ya Oesterheld y Pratt buscan enfoques narrativos y técnicas visuales —cinematográficas y documentalistas—, y experimentan con dibujos de trazo más expresionista para darle una consistencia gráfica a las sensaciones anímicas de sus personajes. Con estas transformaciones, anotadas por Masotta (1970: 151-151), entran en juego las distintas formas de *panelization* descritas más tarde por Eisner. Por ejemplo, los *panels* “pierden sus contornos netos para expresar el horror” (Masotta 1970: 152).

En Perú, donde el indigenismo batalla por el reconocimiento de la cultura autóctona ante las élites blancas y mestizas, las historietas *Pedrito, el indiecito estudiante* y *El Bandidero fantasma* de Demetrio Peralta, adaptarán el *Wild West* a la sierra andina, matizándolo de hacendarismo y otorgándole rasgos del género fantástico. Ante todo, empero, se inaugura la sierra como un territorio no solamente apto para el cómic, sino además como una región propia, exclusiva, poblada de protagonistas que no necesitan allegarse a Lima (Lucioni 1996: 57) para afirmar su carácter peruano.⁷ También la cultura inca es objeto del arte secuencial, por ejemplo en el caso de Víctor Echegaray. Al igual que en Argentina, en el contexto de los héroes locales peruanos, se refleja de forma crecientemente meta-medial el uso del cómic como instrumento de la autocrítica cultural, y se implica la categoría de la memoria nacional (o local).

7 Los años 50 experimentan una verdadera explosión de producciones nacionales, a partir de 1952, periódicos como *Última Hora* ni siquiera publican cómics extranjeros. Aparecen nuevas revistas para adultos o para niños en las que, junto a producciones racistas, se encuentran otras que colocan al indio en el centro, como *Super Cholo* de Francisco Miro Quesada Cantuarias (alias Diodoros Kronos) y Víctor Honigman. La serie aparece en el suplemento dominical de *El Comercio* e introduce con Juan Pumasunco a un héroe andino con fuerzas sobrehumanas. En los años 60 surgirán héroes no sólo prehispánicos sino preincaicos.

Juan Acevedo es uno de los representantes más clásicos de la narrativa gráfica peruana actual, aunque se consagra a la deconstrucción de todo tipo de héroe. A partir de 1969, publica obras humorísticas, poéticas y también sin palabras en cuyo centro frecuentemente se encuentra un “pobre diablo”, que más que un personaje representa un estado de crisis interior. *El Pato Lógico* a su vez parece enfocar el tema de lo patológico recuperando el juego de palabras “Pato-Logos” de Dorfman y Mattelart (Dorfman/Mattelart 1972: 9). Abundantemente premiado, Acevedo inicia una especie de conquista del territorio del lenguaje gráfico, dirigiendo talleres en zonas socialmente marginales. En *Túpac Amaru* (Acevedo 1987) narra la infancia del cacique inca rebelde descuartizado por los españoles y realiza un aporte a la visualización de una memoria local del tiempo colonial.

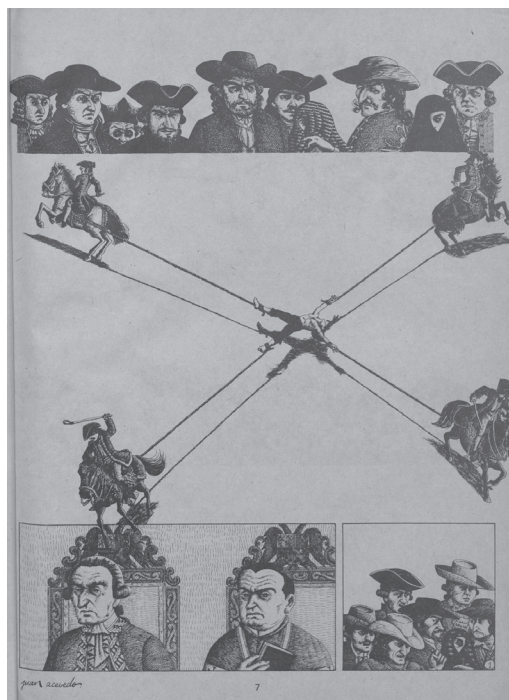


Imagen 8: El primer panel de *Túpac Amaru*, una *splash-page* (Acevedo 1987: 1).

No obstante, en el momento de la publicación de esta obra, aún no existe el paradigma de las luchas por la memoria como etiqueta coyuntural, y

menos aún en los años 60 y 70. Tanta más importancia tiene el fenómeno de la literarización del cómic ocurrida en estas décadas, antes del giro de 1989 y la caída de paradigmas ideológicos en Latinoamérica y el mundo, que se dispone a centrarse más aún en ciertas narrativas míticas y culturales, como también a iniciar la migración de figuras literarias al cómic. Conforme a esta evolución, el público comiquero en Latinoamérica se vuelve más diferenciado y más atento a los meta-mensajes y a los experimentos a los que se lanzan las duplas de guionistas y dibujantes quienes, en el contexto de las polarizaciones y persecuciones ideológicas provocadas por los sangrientos períodos dictatoriales y otros conflictos internos de la segunda mitad del siglo xx, se verán obligados a recurrir a ciertos modos metafóricos y elípticos para protegerse de la censura. En lo que sigue, se mirará más de cerca la evolución de estas estrategias, fundamentales para la elaboración de la memoria social, y se analizarán algunos mecanismos mnemotécnicos en el arte secuencial latinoamericano.

La difusión de una cultura de la memoria y la supervivencia, y algunos elementos mnemotécnicos en *El Eternauta*, *Parque Chas*, *Rapay...* y *Los perdidos*

Una obra de alto grado simbólico en el sentido de la historietización de la memoria social y con fuerte anclaje filosófico y fantástico, ya transitado en algunas variantes de la ciencia ficción, es el *El Eternauta* del argentino Héctor G. Oesterheld celebrado en muchas partes de Latinoamérica. Tras haber colaborado en 1962 con Alberto Breccia en *Mort Cinder*, Oesterheld pone en escena la vida del Che Guevara en 1968, y más tarde se dedicará a la vida de Eva Perón. *El Eternauta* aparece ya entre los años 1957 y 1959 en la revista *Hora cero semanal*; se trata aquí de una primera versión con dibujos naturalistas de Solano López, orientada fundamentalmente a la estética del *war comic*. El libreto volverá a publicarse diez años más tarde, en 1969, con dibujos de Alberto Breccia en la revista *Gente*, es decir tres años antes de las observaciones de Dorfman y Mattelart acerca del imperialismo cultural de EE.UU. y sus efectos en Latinoamérica. En su nueva versión, la historieta que narra una invasión extraterrestre en Buenos Aires será reformulada según criterios abiertamente políticos, y enfocará la experiencia de sumisión que vivió el continente bajo las naciones hegemónicas (=los *aliens*). Los editores no están muy conformes y *El Eternauta* encuentra un

desenlace sinóptico que evita la impresión de que la obra hubiera sufrido un fin antinatural. En 1976, el año del golpe de Estado de Jorge Videla, *El Eternauta* sin embargo es reeditado y muy leído, lo cual lleva a la edición de *El Eternauta II*, otra vez con la pluma de Solano López. Probablemente en 1978, Oesterheld es asesinado ante todo por sus obras más abiertamente políticas sobre el Che y Evita, como también por su compromiso con la guerrilla peronista, los Montoneros. 25 años más tarde, una vez implementada oficialmente una cultura de la memoria en Argentina con la asunción al poder de Néstor Kirchner en 2003, el Eternauta se vuelve una alegoría de la memoria colectiva: la lucha de este personaje contra la nevada radioactiva causada por la ocupación extraterrestre y la consiguiente desaparición de los habitantes de la ciudad de Buenos Aires, es retrospectivamente leída como anticipación de lo que iba a suceder bajo la dictadura cívico-militar de 1976-1983. Por lo tanto, la escuela argentina del cómic es un trágico ejemplo de la politización del arte secuencial latinoamericano iniciada en los años 60.

Pero *El Eternauta* no aporta solamente un personaje migrante y de máxima irradiación mnemotécnica, la obra a la vez es altamente representativa en lo que respecta un discurso de la memoria y de la experiencia temporal —ya que el personaje es un viajante en el tiempo, o un “peregrino de los siglos” (Oesterheld/Breccia 2004 [1969]: 84)—. En la versión de Breccia, además, contiene secuencias que ponen en escena momentos mnemónicos concretos.

En una tópica plasmación autoficcional, la historieta abre con Oesterheld, a quien se le aparece el Eternauta como presentación holográfica; el sobreviviente del futuro compartirá su memoria con el guionista (Oesterheld/Breccia 2004 [1969]: 83). La impecable estética xilográfica de claroscuro, más aún: tenebrista, de Breccia, le proporciona un espacio y una representación gráfica y simbólica especial a los trances mnemónicos, como en el *panel* que aparece más abajo, solamente bordeado por el contraste del campo negro en la parte derecha y por la espiral en blanco y negro por encima del Eternauta reclinado. En este arreglo cinematográfico (*oversholder-shot*) que a través de la espiral entabla una relación intermedial con el emblemático inductor de espiral de la película de ciencia ficción *The time tunnel* de Irwin Allen (1966), se visualiza el traslado en el tiempo, pero también se enfoca el arremolinarse de los recuerdos en la mente del Eternauta, exteriorizándolo en la meta-imagen. A la par, Oesterheld está visiblemente situado como oyente y como personaje que toma nota gráfica

de la narración de su extraño visitante, o acaso como lector del *panel* (más pequeño) en el que se encuentra el Eternauta dibujado haciendo memoria.



Imagen 9: Escena mnémica en *El Eternauta* (Oesterheld/Breccia 2004 [1969]: 85).

El inicio del relato del “viajero de la eternidad” (Oesterheld/Breccia 2004 [1969]: 84) es proporcionado mediante un globo rectangular; a continuación, el parlamento se traslada a los cartuchos, que ejercerán el papel épico. La subsiguiente *panelization* es diversa; los *panels* varían entre 4 y 6 por página, algunos de ellos se encuentran separados por extensas cunetas, es

decir que la obra se vale del recurso de la no-información y exige la imaginación del lector, pero además representa las lagunas mnémicas del relato. Igualmente, los *panels* más reducidos en su tamaño o decrecientes (Oesterheld/Breccia 2004 [1969]: 90), se adecúan a la sensación de exposición de los personajes abatidos por la catástrofe, porque están expuestos al blanco de la página. La siguiente página se inaugura con el primer plano de una mano exclamativa, como fórmula patética superpuesta a una secuencia de la desaparición:

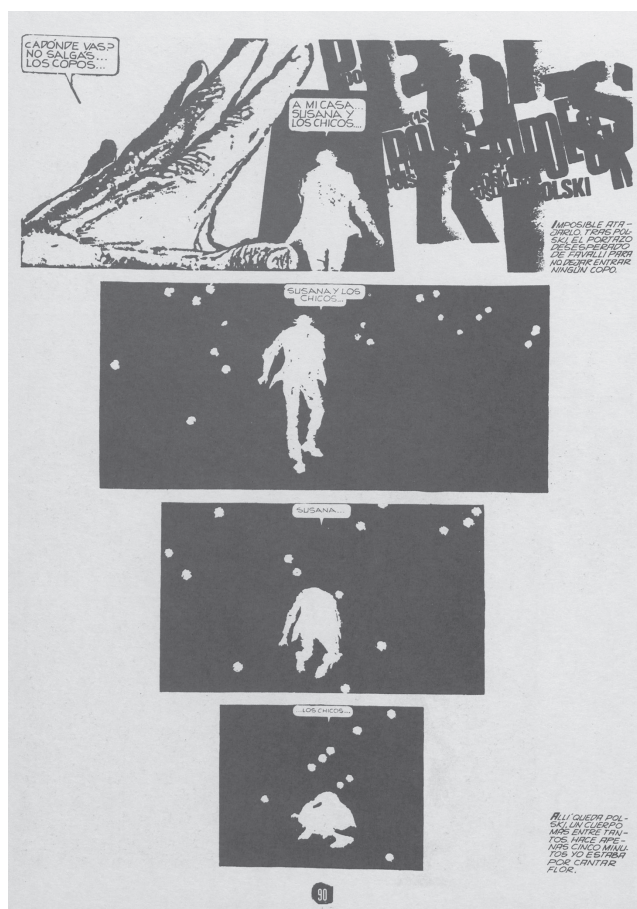


Imagen 10: Una secuencia de la desaparición (*top to bottom*) (Oesterheld/Breccia 2004 [1969]: 90).

Pese a sus peculiaridades de composición y sus elementos expresionistas, esta versión de *El Eternauta* sigue una estructura narrativa lineal, más allá de su argumento retrocausal. Al final, la obra primero acentúa el aspecto literario, se vuelve épica literariza (Oosterheld/Breccia 2004 [1969]: 126-129), para luego terminar con dos *panels* acentuadamente gráficos, que representan la toma de conciencia del personaje autoficcional del guionista frente al contenido profético de la historia que le confiara el Eternauta – poniendo en escena de forma muy sutil la metamorfosis de Oosterheld en el mismo viajero de la eternidad—. Aquí se comenta en un meta nivel la estructura anticipatoria de la narración. Para el argumento meta-mnemónico se trata de una situación clave: ¿hacia dónde señala el relato del Eternauta, hacia el pasado o más bien hacia el futuro? ¿Puede, entonces, haber sido recordado? Sin lugar a dudas, esta incógnita –o paradoja– permanecerá en el recuerdo del lector, junto a varias tomas singulares que hacen la trama sinóptica y la atmósfera siniestra de *El Eternauta*.

La obra de Oosterheld, y en especial la puesta en página por Breccia, tiene descendencia por ejemplo en *Parque Chas* de Eduardo Risso y Ricardo Barreiro (1987), una obra posdictatorial, parabólica y claustrofóbica, que sitúa su trama en un barrio donde se verán anuladas las reglas de la lógica y de la percepción (y que permite la participación del Eternauta como invitado especial). La obra ofrece una gráfica detallada, texturada y de alta plasticidad que marcará un hito en la producción comiquera argentina de los años 80. Saltan a la vista los recursos cinematográficos, como el trabajo con los puntos de vista, más diferenciados que en Breccia.





Imágenes 11 y 12: *Panels de Parque Chas* (Ricardo Barreiro/Eduardo Risso (2008): *Parque Chas*. Rosario: Puro Comic, p. 30 y p. 79).

El cómic argentino de los años 80 forma parte de una cultura comiquera de la supervivencia, compartida con otros países de Latinoamérica aunque también fuera de ella (Scolari 1999: 275). *El Eternauta* y *Parque Chas* ejemplifican la hipótesis de que el género gráfico podría promover la memoria social e histórica.

En países como Perú, con una historia de conflictos internos diferente a la de Argentina, que finaliza oficialmente recién en 1990, esta cultura de la memoria se inicia más tarde. Después del cambio de siglo, varios comiqueros peruanos se dedican a hacer memoria en forma de cómic, por ejemplo Jesús Cossío, Alfredo Villar y Luis Rossell. En *Rupay: historias gráficas de la violencia en el Perú, 1980-1984* (Cossío/Rossell/Villar 2008) se narran historias particulares sobre la historia de la guerra interna. La obra se funda en un trabajo de investigación en equipo que incluyó entrevistas con personas afectadas y la lectura del informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, creada en 2001 con el fin de estudiar las causas y los efectos de los agrupamientos terroristas Sendero Luminoso y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, así como la empresa militar llevada a cabo en contra de éstos, que causó ante todo víctimas civiles. Los comiqueros elaboran guiones y crean ficciones a base de documentos y testimonios para adecuar las historias a la secuencialidad visual y narrativa del cómic. Alfredo Villar comenta: “No hemos hecho una historieta ‘políticamente correcta’ u ONGera ni un simple registro de hechos, sino [...] una narrativa gráfica que es a la vez un documento y una ficción, un testimonio histórico y una creación literaria y artística” (Villar en De Lima 2008, s.p.).

El estilo de *Rupay* recuerda tanto al de Acevedo, como el de Joe Sacco, que ya en los años 90 publica su serie de cómics *Palestine*, y afina con ella un género de cómic documental, investigativo. En el siguiente *panel* se muestra una parte del trabajo de Cossío, Villar y Rossell sobre la Masacre de Uchuraccay (Ayacucho), acontecida el 26 de febrero de 1983, en la que ocho periodistas fueron asesinados por campesinos que actuaron bajo órdenes de las Fuerzas Armadas peruanas, acto que inaugura las “aldeas estratégicas” en el combate antiterrorista.



Imagen 13: *Panel de Rupay...* (Cossío/Villar/Rossell 2013 [2008]), que narra la Masacre de Uchuraccay (Ayacucho), acontecida el 26 de febrero de 1983.

La pregunta inicial es: “¿Qué sucedió ese día?” Con esta fórmula, situada en un cartucho sin borde, el cómic significa su afán documental, pero también capta un momento cardinal del ejercicio mnemotécnico. A continuación se muestra un grupo de investigadores de la comisión encargada de averiguar cómo se produjo la masacre, de la cual formó parte también Mario Vargas Llosa (que presentaría un informe de conclusiones discutidas hasta hoy, y ocuparía un papel no del todo esclarecedor). Tras el primer *panel*, que al pie de la pregunta inicial sitúa un bolso con requisitos periodistas —cámaras y cintas—, abandonado, como objeto sin propietario que metonimiza la presencia anterior de los periodistas, la *panelization* es regular en términos de contorno, aunque los tamaños de los simples *container panels*, difieran —sin que esto influya en la impresión estática que imparte la página en su totalidad. El *reading track* es calmo y claro, las cunetas son angostas —y se presentan más como componentes de la ilación (al que el documental convencional podría aspirar) que de la incompletud—. También la cromacidad, conformada de una reducida paleta de grises, algunas zonas sombreadas en blanco y negro y el blanco puro de los globos, subrayan el diseño que marca la afiliación subgenérica de este cómic “verista”. Sus diferentes registros son, por un lado, transmitidos por la voz en *off* del relato transcrita en los cartuchos, por otro lado, comunicados por los parlamentos del pasado que en el presente visualizado se presentan como las voces *on*. Estos dos registros verbales son articulados mediante el uso de diferentes tipografías en los cartuchos y en los globos. Lo más llamativo dentro de esta secuencialidad es la inserción de fotografías, tomadas de un reportaje sobre Vargas Llosa en la pesquisa en Uchuraccay, lo cual hace patente que el cómic remite entre otras cosas a fuentes periodísticas.

La obra de Cossío, Villar y Rossell articula varios recursos de fijación, y proporciona con ello a su vez una narración verbo-icónica con funciones meta-mnemotécnicas. A nivel de la recepción, la obra prescinde de momentos estéticos irregulares, es más informativa que sugestiva, y evidencia con ello su adscripción al mandato documental, aunque el pasado narrado en parte fuera ficcionalizado. Un elemento clave, *Leitmotiv* cromático y elemento escandalizante de la obra, son unas manchas de color rojo sangre, que empiezan a surgir a lo largo del relato. El cómic *Rupay* de tal forma parece no sólo ser altamente memorizable por su ordenada secuencialidad, sino además ser previsto de elementos distintivos que apelan a que el lector capte (y recuerde) también los aspectos concretamente sangrientos de una de las historias entorno al conflicto armado interno de Perú.

Un ejemplo estéticamente diferente, pero muchas veces conectado con la obra de Cossío, Villar y Rossell en los foros de cómic dedicados a la temática del arte secuencial latinoamericano y su nueva labor en terrenos de la memoria histórica, es una serie de Pablo Guerra y Federico Neira, *Los perdidos* (2012), dedicada a la violencia política en Colombia.⁸ Este proyecto igualmente opera con diferentes sistemas cronotópicos que son representados mediante distintos recursos gráficos y cromáticos como también simbólicos. En la siguiente página se transmite el recuerdo de un personaje masculino. Puesto en marcha por la mirada sugestiva del personaje femenino, el proceso mnémico es dispositivado por las pupilas y visualizado en los seis *panels* del centro de la página mediante una gráfica sombreada, más endeble (o “nebulosa”).

También aquí la secuencialidad es regular, y los *container panels* están separados por cunetas moderadas, de modo tal que la cadena mnemónica no se presenta tanto como un *staccato*, sino más como un flujo de imágenes interiores. Así, *Los perdidos* imparte su trabajo mnemotécnico. No obstante, y al igual que respecto a *Rapay*, se plantea la pregunta cuán accesible para la masa es su aporte a la construcción de una memoria histórica y social en Colombia o si se trata de una producción que es ante todo recibida en los ámbitos de aficionados por los cómics.

Cierre: ¿el cómic, un medio demasiado popular para la cultura de la memoria?

Este artículo ha yuxtapuesto una serie de reflexiones provenientes de los estudios de la memoria con otros provenientes de los estudios sobre el arte secuencial, y se ha cuestionado sobre la capacidad específica que posee el cómic como medio mnemotécnico. Respecto a la amplia y plural historia del cómic latinoamericano cabe destacar la función que se le puede atribuir a este medio en el contexto de la memoria colectiva y la construcción de una memoria histórica de la cual forman parte las experiencias vividas bajo la colonización, como también sus vestigios en el presente; o las experiencias hechas bajo las dictaduras del siglo xx. La gran obra de Spiegelman, *Maus*, se ha vuelto sin duda un paradigma global de la narración gráfica sobre la memoria histórica. Sin embargo, *Túpac Amaru* del peruano Juan

8 <<http://blogs.elespectador.com/losperdidos/>> (10.6.2014).

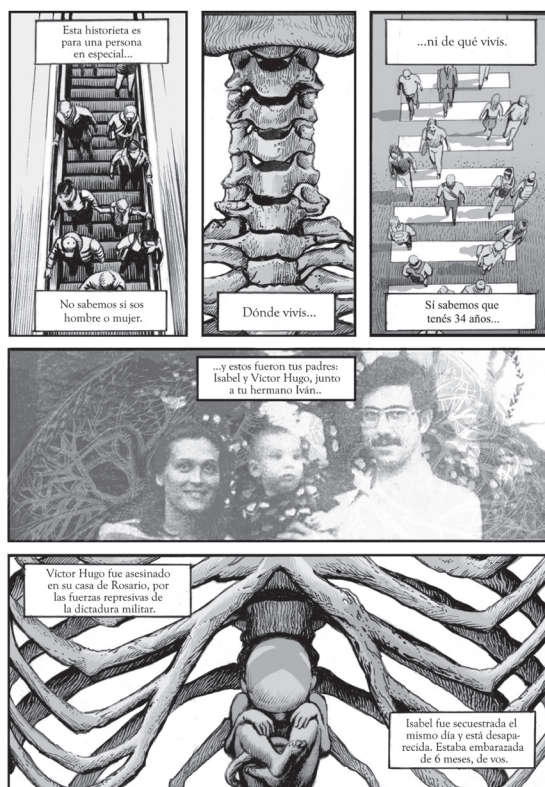
Acevedo es uno de los ejemplos locales que en Latinoamérica han puesto en imágenes uno de los traumas culturales del continente, mientras que una gran cantidad de otras obras surgidas después del milenio se han dedicado a elaborar el pasado más reciente con sus capítulos sangrientos, productos de los conflictos internos de un gran número de países latinoamericanos.

No faltan, en Latinoamérica, pensadores que hayan expresado su opinión sobre los elementos estructurales del cómic como también acerca de su papel en la lucha de trincheras ideológicas, entre ellos Dorfman, Mattelart y Masotta. No obstante, y como ha hecho patente este artículo, estos autores vivieron el momento de inauguración del cómic al campo académico, en su papel de medio masivo por antonomasia. Por otro lado, estos intelectuales participaron de un debate sobre las (nuevas) realidades visuales entre Estados Unidos y Latinoamérica. En sus reflexiones, como también en aquella de los teóricos del cómic más conocidos a nivel internacional como Will Eisner y Scott McCloud, nada indica a que el cómic fuera un medio superficial en términos mnemotécnicos. Por lo tanto vale volver a la perspectiva de Umberto Eco, que no sin razón en su novela *La misteriosa fiamma della regina Loana* entiende a los cómics como instrumentos de gran efecto en el campo de la memoria personal y colectiva.

Para terminar estas reflexiones acerca del impacto que puede tener el arte secuencial en el terreno de la memoria, y especialmente en aquel de la memoria histórica, valga mencionar que en Argentina un caso de cómics adscritos a la política de la memoria iniciada en 2003, provoca un cuestionamiento inverso: ¿habrá cómics hechos para los círculos especializados en la cultura de la memoria, que no trascienden ni a los círculos más amplios, ni a los ámbitos de aficionados al arte secuencial?

Pues una de las más prominentes organizaciones argentinas de derechos humanos, la asociación civil Abuelas de Plaza de Mayo, en su tarea de localizar a los niños secuestrados y desaparecidos por la última dictadura, en el año 2014 convocó a distinto/as historietistas a realizar cómics de la historia biográfica concreta de un hijo o una hija secuestrada-desaparecida por el régimen de 1976-1983. La campaña, que representa una entre muchas otras intervenciones en el campo de la cultura efectuadas por la asociación en su lucha contra el olvido y la impunidad de los responsables del secuestro masivo de menores bajo la dictadura argentina, se fundamenta en la postura de Héctor G. Oesterheld de que el cómic es un instrumento pedagógico y político. Efectivamente, la asociación Madres de Plaza de

Mayo, después de haber hecho experiencias con el teatro por la identidad durante más de una década, experimenta con este otro formato medial, encargando a un número de artistas de cómic a que narren y dibujen una serie de historias de búsqueda comunicadas por la voz de un hermano o una hermana que se encuentra en la incógnita del paradero de su consanguíneo. Las composiciones constan de dos páginas, se encuentran en un blog (<<http://hisxi.blogspot.de/>>, 10.6.2014) y fueron expuestas por la Biblioteca Nacional en Buenos Aires. En el siguiente díptico de Salvador Sanz se expone la historia de Iván Fina Carlucci:



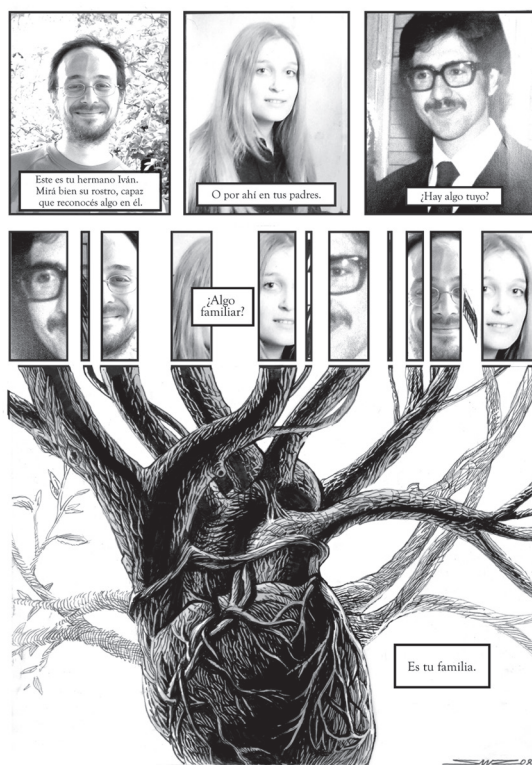


Imagen 14a y b: “Iván Fina Carlucci busca un/a hermano/a”, por Salvador Sanz.
 (Fuente: <<https://sobrehistorieta.files.wordpress.com/2012/03/historietas-por-la-identidad.jpg>> 10.6.2014).

Salta a la vista no solamente el *input* corporal de la obra, sino ante todo la estética orgánica, que se dispone a visualizar ciertas analogías estructurales (*panels* 1-3; 1 y 3 son *top shots*) y organiza un sistema de escalas hacia la memoria como también a un posible deseo de conocer la propia identidad (o el propio árbol genealógico). También llaman la atención los recursos intermediales –los retratos fotográficos, tópicos en la cultura de la memoria visual acerca de la desaparición forzada–.

Sin embargo, tanto esta obra de arte secuencial como las otras que forman parte de la campaña de *Historietas x la Identidad* iniciada por Abue-

las, no tuvieron repercusión.⁹ El intento de ‘imaginar a las víctimas’ de la dictadura argentina en el lenguaje comiquero y de contribuir de tal forma a la construcción de una memoria histórica y social, resultó ser un proyecto “endogámico” (Saban en la conferencia mencionada), y contrario a la posible difusión masiva del medio: las obras no se pusieron en circulación más allá de la publicación en el blog de la asociación de Abuelas de Plaza de Mayo y de la exposición, a la cual acudió un público restringido. Recordando la soltura con la cual trata Umberto Eco la interrelación de cómic y memoria, el uso del arte secuencial por parte de esta organización civil que ha iniciado un cardinal camino hacia la profesionalización de la memoria, no le hace precisamente justicia al medio. No obstante, la iniciativa por parte de la asociación de Abuelas de Plaza de Mayo es importante porque refleja, por un lado, los posibles usos del medio, por otro, porque da fe del salto medial del cómic al espacio digital —y a las respectivas redes de la memoria colectiva—.

Referencias bibliográficas

- ACEVEDO, Juan (1987): *Túpac Amaru*. Lima: Tarea.
- BARREIRO, Ricardo/RISSO, Eduardo (2004): *Parque Chas*. Buenos Aires: Ediciones Puro Cómic.
- BERGQUIST, Charles (1996): *Labor and the Course of American Democracy: US History in Latin American Perspective*. London/New York: Verso.
- BOLTE, Rike (2010): “Die Quadratur der Inka-Eier im Entennest oder wer oder wen provoziert Pato Donald? Der lateinamerikanische Comic als transkulturelles und autonomes Medium einer marginalisierten Moderne”. En: Grünewald, Dietrich (ed.): *Struktur und Geschichte des Comics. Beiträge zur Comicforschung*. Bochum: Christian Bachmann Verlag, pp. 257-288.
- COSSÍO, Jesús/ROSSELL, Luis/VILLAR, Alfredo (2008): *Rupay: historias gráficas de la violencia en el Perú, 1980-1984*. Lima: Ediciones ContraCultura.
- DE LIMA, Paolo (2008): “Dos sobre Ayacucho”. En: *Zonas de Noticias*, 19.7.2008, <<http://zonadenoticias.blogspot.de/2008/07/dos-sobre-ayacucho.html>> (10.6.2014).
- DORFMAN, Ariel/MATTELART, Armand (1972): *Para leer al Pato Donald*. La Habana: Ciencias Sociales.

⁹ Karen Saban y Marcelo Brodsky en un debate que tuvo lugar en la conferencia internacional “New Poetics of Disappearance: Narrative, Violence and Memory” organizado por el *Institute of Modern Language Research, Centre for the Study of Cultural Memory* (Universidad de Londres) y el proyecto de investigación “Narratives of Terror and Disappearance” (Universidad de Constanza), en los días 16-17 de junio 2014.

- ECO, Umberto (1964): *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.
- (2004): *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Milano: Bompiani.
- EDER, Barbara/KLAR, Elisabeth/REICHERT, Ramón (eds.) (2011): *Theorien des Comics. Ein Reader*. Bielefeld: Transcript.
- EISNER, Will (1985): *Cómic and Sequential Art*. Expanded Edition. Tamarac: Poorhouse Press.
- ERLL, Astrid (2008): *Film und kulturelle Erinnerung*. Berlin: de Gruyter.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor/POBLETE, Juan (eds.) (2009): *Redrawing the Nation: National Identity in Latin/o American Comics*. New York: Palgrave Macmillan.
- FRICKE, Hannes (2009): "Ein zukünftiges Standardwerk für die Erzähltheorie nicht nur des Comic – das kaum benutzbar ist". En: *IASOnline*, 29.12.2009, <http://www.iasonline.de/index.php?vorgang_id=3090> (8.6.2014).
- GORDON, Ian (1998): *Comic Strips and Consumer Culture: 1890-1945*. Washington, D.C./London: Smithsonian Press.
- GRÜNEWALD, Dietrich (2000): *Comics*. Tübingen: Niemeyer.
- GUASCH, Ana María (2005): "Los lugares de la memoria, el arte de archivar y recordar". En: *Materia* 5, pp. 157-183.
- LACASSIN, Francis (1971): *Pour une neuvième art. La bande dessinée*. Paris: Union générale d'éditions.
- LUCIONI, Mario (1996): "Un arte desconocido: la historieta peruana". En: *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú* 38, pp. 49-58.
- MARX, Ursula/SCHWARTZ, Michael/WIZISLA, Erdmut (2007): *Walter Benjamin's Archive: Images, Texts, Signs*. London: Verso.
- MASOTTA, Óscar (1970): *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós.
- (1990 [1968]): *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Corregidor.
- MCLOUD, Scott (1994): *Comics richtig lesen*. Hamburg: Carlsen.
- MERINO, Ana (2001): "Comic Art in the Margins of Hierarchy: The Mexican Multicultural Expression of *La familia Burrón* and *Los Supermachos*". En: Paz Soldán, Edmundo/Castillo, Debra A. (eds.): *Latin American Literature and Mass Media*. New York: Garland Pub., pp. 152-167.
- (2003): *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.
- MINNINGER, Joan (2004): *Gutes Gedächtnis – Das Erfolgsgeheimnis*. Baden Baden: Humboldt Verlag.
- (2000): *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- OESTERHELD, Héctor G./BRECCIA, Alberto (2004): "El Eternauta". En: Oesterheld, Héctor G./Breccia, Alberto: *El Eternauta y otras historias*. Buenos Aires: Colihué, pp. 83-132.
- RIAÑO, Peio H. (2014): "El cómic no olvida. El género gráfico recupera la memoria histórica". En: *El Confidencial*, 15.1.2014, <http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-01-05/el-cómic-no-olvida_72622/> (10.6.2014).
- RIUS (DEL RÍO, Eduardo) (1983): *Breve guía de la historieta*. México, D.F.: Grijalbo.
- RUBENSTEIN, Anne (1998): *Bad Language, Naked Ladies & Other Threats to the Nation: A Political History of Comic Books in Mexico*. Durham: Duke University Press.

- SACCO, Joe (2001): *Palestine*. Seattle: Fantagraphics Books.
- SCHMELING, Manfred/SCHMITZ-EVANS, Monika/ECKEL, Winfried (eds.) (1999): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- SCHÜWER, Martin (2008): *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- SCOLARI, Carlos Alberto (1999): *Historietas para sobrevivientes: cómic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires: Colihué.
- SPIEGELMAN, Art (1991): *Maus*. New York: Pantheon Books.
- ULANOWICZ, Anastasia (2010): "Review of Walter Benjamin's Archive: Images, Texts, Signs". En: *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, 5.3.2010, <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v5_3/ulanowicz/> (10.6.2014).

Autoras y autores

RIKE BOLTE es profesora en el Departamento de Humanidades y Filosofía en la Universidad del Norte en Barranquilla, Colombia. Estudió Filología Románica y Literatura Alemana en Tübinge y Berlín, y se doctoró en Estudios Latinoamericanos con un trabajo basado en las Ciencias Culturales –sobre ‘contrarepresentación’ y desaparición forzada–. Más allá de los estudios de la memoria y la teoría de la representación, y un enfoque sobre la poesía (siglos XIX-XXI) y la narrativa (siglos XVIII-XXI) francófona e hispanófona, sus líneas de investigación son la eco-crítica, los *gender studies* y los estudios visuales (cómic, fotografía, cine). En este momento, está realizando su segundo doctorado (“Habilitation”) sobre viajes en el tiempo y otras disfunciones temporales en la poesía francófona del tardío siglo XIX, en la Universidad de Osnabrück.

KATJA CARRILLO ZEITER se doctoró en Filología Románica en la Goethe-Universität Frankfurt con un trabajo sobre la historiografía literaria argentina y chilena del siglo XIX. Fue investigadora de la Goethe-Universität Frankfurt y del Instituto Ibero-Americano. En la actualidad es profesora de secundaria en Literatura y Lengua y Español. Sus áreas de investigación son las culturas y literaturas de los siglos XIX y XX del Cono Sur y la cultura popular hispanoamericana. Es autora de *Die Erfindung einer Nationalliteratur. Literaturgeschichten Argentiniens und Chiles (1860-1920)* (2011); además, es editora de *De amor, crimen y cotidianidad. Las revistas teatrales y colecciones de novelas cortas del Instituto Ibero-Americano* (2014) y *Ganoven, Gauchos und Gesänge. Die Bibliotheca criolla: eine Geschichte des Sammelns und Forschens* (2015). Entre otras publicaciones coeditó con Monika Wehrheim *Literatura de la Independencia, independencia de la literatura* (2013) y con Sandra Carreras *Las ciencias en la formación de las naciones americanas* (2014).

KAREN GENSCHOW trabaja como docente e investigadora en la Goethe-Universität Frankfurt. Es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Católica de Valparaíso y doctora por la Humboldt-Universität zu Berlin. Sus áreas de investigación son los estudios de género, la cultura popular latinoamericana así como la memoria colectiva y sus representaciones en diferentes medios (entre otros, cómic y telenovelas). Ha

publicado las monografías *Deseo estar. Weibliche Subjekte und Begehren in Romanen des Cono Sur (1933-1957)* (2012), *Frida Kahlo* (2006), *Federico García Lorca* (2011; todas en la colección Suhrkamp BasisBiographien), así como artículos, entre ellos, más recientemente: “Montecristo. Un amor y una venganza (2006). El trauma colectivo de la dictadura argentina en clave melodramática”; también ha coeditado el dossier “Trauma colectivo y (post)memoria audiovisual en América Latina del siglo xxi” en *Iberoamericana* (2017).

VALERIA GRINBERG PLA es crítica literaria y cultural. Doctora en Literatura Latinoamericana por la Goethe-Universität Frankfurt y catedrática de Literatura y Estudios Culturales Latinoamericanos en la Bowling Green State University, Ohio. Miembro del comité editorial de *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* (<http://istmo.denison.edu/>) y co-editora, junto a Ricardo Roque, del segundo volumen de la colección “Hacia una historia de las literaturas centroamericanas”, titulado *Tensiones de la modernidad* (2009). Entre sus publicaciones recientes se destacan *Eva Perón: cuerpo-género-nación* (2013) y *Narrativas del crimen en América Latina: transformaciones y transculturaciones del policial* (2012; en colaboración con Brigitte Adriaensen). Actualmente trabaja en un libro sobre el cine como herramienta de investigación sobre el pasado traumático en Centroamérica y el Cono Sur.

CHRISTOPH MÜLLER trabaja en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín como vice-director de la biblioteca, director del departamento de Biblioteca Digital y director de las colecciones de América Central, Colombia, Venezuela y el Caribe hispanohablante. Estudió Filología Románica e Historia del Arte en la Universidad Técnica de Aquisgrán (RWTH Aachen). Se doctoró en Filosofía y Letras con una tesis sobre la Arcadía Lusitana, una academia literaria portuguesa del siglo xviii. Sus actuales campos de investigación son la transformación digital en bibliotecas y la literatura latinoamericana de los siglos xix hasta xxi (especialmente teatro, literatura de ciencia ficción y publicaciones seriadas en Colombia, Brasil, América Central, Venezuela y Uruguay). Es principal investigador del Mercator – Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences Conviviality-Inequality in Latin America financiado por el Bundesministerium für Bildung und Forschung (Ministerio de Educación e Investigación de Alemania) y miembro de la junta

directiva de REDIAL-Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina. Entre sus publicaciones recientes destacan: “La Guerra Civil en las novelas colombianas del siglo XIX”, en: K. Carrillo Zeiter/M. Wehrheim (eds.): *Literatura de la independencia, independencia de la literatura* (2013); “Dos mundos en colisión: la conquista de Brasil en el teatro de César Vieira, Antonio Bivar y Celso Luiz Paulini”, en: V. Dolle (ed.): *La representación de la Conquista en el teatro latinoamericano de los siglos XX y XXI* (2014) y *O teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX* (2015; ed. con Martin Neumann).

RICARDA MUSSER trabaja en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín como directora del departamento de Adquisición y Catalogación y directora de las colecciones de Brasil, Chile y Portugal. Es coordinadora de los proyectos de digitalización “Revistas culturales latinoamericanas” (financiado por DFG-Sociedad Alemana de Investigación) y “Grabados mexicanos: José Guadalupe Posada”. Estudió Filología Portuguesa, Psicología y Biblioteconomía en la Humboldt-Universität zu Berlin. Se doctoró en Culturas Románicas con una tesis sobre la bibliotecología y la historia de las bibliotecas en Portugal. Sus actuales campos de investigación son literaturas populares iberoamericanas, revistas ilustradas y publicaciones seriadas en Brasil, Chile y Paraguay y migración alemana hacia América Latina.

HARTMUT NONNENMACHER imparte clases en la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Se doctoró en 2001 en la Eberhard Karls Universität Tübingen con una tesis sobre el incesto en las literaturas francesa y alemana en el siglo XVIII. Es editor de la antología *Tango, Bolero, Copla... Canciones populares modernas de España y de Hispanoamérica* (2009), y autor de varios artículos sobre literatura, cómic y cine español, francés e hispanoamericano, entre ellos, recientemente: “Avatares de la figura de Gardel en el teatro, el cómic y el cine”, en: Karen Saban (comp.): *El fenómeno tango. Estudios interdisciplinarios sobre música popular y cultura del Río de la Plata* (2014); “Die Formierung des Comic-Feldes während der ‘langen 1960er Jahre’ in Frankreich, Spanien und Argentinien”, en: Dietmar Hüser (ed.): *Populärkultur transnational. Lesen, Hören, Sehen, Erleben in (west-)europäischen Nachkriegsgesellschaften der langen 1960er Jahre* (2017); “La Perricholi”, en: Amann, Elizabeth et alii (eds.): *La mitificación del pasado español: reescrituras de figuras y leyendas en la literatura del siglo XIX* (2018).

JUAN POBLETE, profesor de Literatura y Estudios Culturales en la University of California, Santa Cruz. Autor de *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales* (2003), editor de *Critical Latin American and Latino Studies* (2003) y *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power* (2017), y co-editor de *Andrés Bello* (con Beatriz Gonzalez-Stephan, 2009), *Redrawing The Nation: National Identities in Latin/lo American Comics* (con Héctor Fernández-L'Hoeste, 2009), *Desdén al infortunio: Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (con Fernando Blanco, 2010), *Sports and Nationalism in Latin America* (con Héctor Fernández L'Hoeste y Robert McKee-Irwin, 2015), y *Humor in Latin American Cinema* (con Juana Suárez, 2015). Trabaja actualmente en tres proyectos: uno sobre la obra de Pedro Lemebel, uno sobre la cultura Latina en los Estados Unidos en un contexto transnacional y, finalmente, otro titulado “Ángel Rama y la Crítica Cultural Latinoamericana”.

ROSA WOHLERS estudió Filología Románica y Filología Alemana en la Christian-Albrechts-Universität Kiel. En el 2005 se doctoró en Literatura Francesa con una tesis sobre la concepción de alteridad y sujeto en la prosa francesa contemporánea (Le Clézio). Desde finales de 2014, trabaja en la editorial Wachholtz Verlag (Kiel/Hamburgo) como lectora (cultura e historia).

El Instituto Ibero-Americano (IAI) de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano en Berlín dispone de un amplio programa de publicaciones en alemán, español, portugués e inglés que surge de varias fuentes: la investigación realizada en el propio Instituto, los seminarios y simposios llevados a cabo en el IAI, los proyectos de cooperación con instituciones nacionales e internacionales, y trabajos científicos individuales de alta calidad. La “Bibliotheca Ibero-Americana” es una serie que existe desde el año 1959 y en la que aparecen publicadas monografías y ediciones sobre literatura, cultura e idiomas, economía y política de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

Volúmenes anteriores:

170. *Identidad en cuestión y compromiso político. Los emigrados germanohablantes en América del Sur*. Sandra Carreras (ed.), 2018.
169. *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo xx*. Dieter Ingenschay (ed.), 2018.
168. *Kolumbien heute. Politik – Wirtschaft – Kultur*. Thomas Fischer / Susanne Klengel / Eduardo Pastrana Buelvas (eds.), 2017.
167. *Hombres en peligro. Género, nación e imperio en la España de cambio de siglo (XIX-XX)*. Mauricio Zabaloitia Herrera (ed.), 2017.
166. *Peru heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Iken Paap / Friedhelm Schmidt-Welle (Hg.), 2016.
165. *Transiciones, memorias e identidades en Europa y América Latina*. Juan Ignacio Piovani / Clara Ruvituso / Nikolaus Werz (eds.), 2016.
164. *“Dádivas, dones y dineros”. Aportes a una nueva historia de la corrupción en América Latina desde el imperio español a la modernidad*. Christoph Rosenmüller / Stephan Ruderer (eds.), 2016.
163. *Sur ↓ South: Poetics and Politics of Thinking Latin America / India*. Susanne Klengel / Alexandra Ortiz Wallner (eds.), 2016.
162. *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Sergio Ugalde Quintana / Ottmar Ette (eds.), 2016.
161. *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*. Ottmar Ette / Dieter Ingenschay / Friedhelm Schmidt-Welle / Fernando Valls (eds.), 2015.

Más información: <http://www.iai.spk-berlin.de/es/publicaciones.html>



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz